

# САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Зав. кафедрой истории западноевропейского искусства,  
доцент

Председатель ГАК,  
профессор

\_\_\_\_\_/ДМИТРИЕВА А. А./

\_\_\_\_\_/КАРАСИК И.Н./

Выпускная квалификационная работа на тему:

## Эстетика символизма в полинезийских работах Поля Гогена

по направлению 035400 – История искусств  
профиль истории западноевропейского искусства

Рецензент:  
ст. научный сотрудник, хранитель фонда  
изоматериалов СПбГБУК «Государственный  
литературно-мемориальный музей  
Анны Ахматовой в фонтанном доме»  
Грушевская Светлана Александровна

\_\_\_\_\_(подпись)

Выполнил:  
студент 4 курса  
очной формы обучения  
по направлению бакалавриата  
Черникова Наталья Дмитриевна

\_\_\_\_\_(подпись)

Работа представлена в комиссию  
«\_\_\_\_\_» \_\_\_\_\_ 2017 г.  
Секретарь комиссии: \_\_\_\_\_(подпись)

Научный руководитель:  
д-р филос. наук, канд. искусствоведения,  
доцент, проф. кафедры истории  
западноевропейского искусства СПбГУ  
Рыков Анатолий  
Владимирович  
\_\_\_\_\_(подпись)

Санкт-Петербург  
2017

## Оглавление

|  |    |
|--|----|
| Введение .....   | 3  |
| Историография .....  | 6  |
| <b>Глава 1.</b> Символизм во Франции на рубеже XIX-XX веков.....   | 15 |
| 1.1 Феномен течения и его особенности .....  | 15 |
| 1.2 Становление символизма Поля Гогена .....   | 23 |
| <b>Глава 2.</b> Черты эстетики символистского движения в творчестве Поля Гогена<br>в 1891 -1903 гг. .... | 28 |
| 2.1 Значение символов и понятие «идеизма» .....  | 28 |
| 2.2 Важность таинства сна и мистицизма .....   | 32 |
| 2.3 Синтетизм как способ построения композиции.....  | 35 |
| 2.4 Декоративность, примитивизм, архаизация форм и восточные<br>реминисценции.....                       | 37 |
| 2.5 Разработка синтетических женских образов.....  | 40 |
| <b>Глава 3.</b> Проблемы рецепции символистских работ Поля Гогена.....                                   | 45 |
| 3.1 Мифологизация образа художника и создание утопии.....  | 45 |
| 3.2 Синкретизм и проблема гибридных композиций.....  | 48 |
| Заключение.....  | 54 |
| Список использованной литературы.....  | 57 |
| Список иллюстраций.....  | 60 |
| Иллюстрации .....  | 64 |



## Введение

Настоящая работа посвящена исследованию принципов формирования черт эстетики символизма в работах Поля Гогена, написанных в период с 1891-1903 гг.

Эжен Анри Поль Гоген — один из самых противоречивых и загадочных художников XIX века. Будучи преуспевающим человеком и работая на бирже в Париже, Гоген решает бросить свою жену и детей, работу и заняться изучением живописи. Более того, он предпринимает несколько попыток уехать из Парижа и в конечном итоге переезжает на острова в Океании. По материнской линии в Гогене с самого детства играла буйная экзотическая испано-перуанская кровь<sup>1</sup>. Он провел свое детство в Перу, возможно, именно это предопределило его дальнейшую судьбу. Экзотическая обстановка, близкая к природе, люди другого цвета кожи, языка и национальности, дикая первобытная природа — все это пробуждало воображение маленького Поля и навсегда отпечаталось красочными детскими воспоминаниями. На протяжении всей своей последующей жизни он будет пытаться вернуться в свободную и беззаботную атмосферу. Полинезийский период Гогена — это серия его работ, выполненных на полинезийских островах в период с 1891 и до смерти художника в 1903 году. Известно, что мастер не единожды путешествовал на острова, поэтому выделяется несколько полинезийских периодов (из-за финансовых проблем Гогену приходилось возвращаться во Францию). Во время этих непродолжительных поездок в Париж Гоген острее переживал разлуку с южными островами и продолжал мечтать о возвращении в страну своих грёз. Тоска обострялась непризнанностью его творчества европейской публикой. Прежде всего, оно стало для него способом абстрагироваться от враждебной действительности и претворить в жизнь свои мечты о рае на земле. Первый таитянский период относится к 1891 – 1893 гг. Затем, после недолгих скитаний, Гоген распродает свое

---

<sup>1</sup> Раздольская В.И. Искусство Франции второй половины XIX века. - Л., 1981. С. 222

имущество и предпринимает еще одну поездку на Таити с 1895 по 1901 гг. В 1901 году он переезжает на Маркизские острова, а именно на остров Хива-Оа, где и живет до самой смерти. Полотна, написанные под влиянием культуры Океании, сильно отличаются от его континентальных работ. Однако весь его творческий путь до первой поездки на Таити подготовил ту художественную и стилистическую основу, которая впоследствии помогла сформироваться отличительному стилю Гогена. Известные нам сейчас стиль и колорит картин Гогена сложился не сразу, а стал результатом знакомства художника с культурой Океании. Фигура художника окутана почти мифологизированной тайной, что вызвало бурный интерес к изучению его творчества у западных исследователей XX века.

Теория символизма подробно освещается в научной литературе, как и творчество художника. Однако, в данной работе будут детально проанализированы и систематизированы символистские принципы на примере работ Гогена, а также проблемы восприятия и построения композиции. В этом заключается новизна настоящей работы.

Цель данной работы состоит в определении и анализе черт эстетики символизма в полинезийских работах Гогена. Поставленные для достижения цели задачи следующие:

- Представить историографический обзор исследований творчества Поля Гогена за XX век;
- На основе историко-культурного контекста конца XIX века выделить черты, определяющие эстетику символизма;
- Выявить факторы, которые повлияли на становление символизма в творчестве художника;
- Проанализировать и подробно рассмотреть принципы эстетики символизма на примере работ Поля Гогена;
- Обозначить проблемы, связанные с трактовкой и восприятием символистских полотен художника.

Предметом данного исследования являются особенности живописной практики Поля Гогена в контексте эстетики движения символизма. В качестве объекта исследования мы рассматриваем ряд его живописных работ, созданных в полинезийский период его творчества, а именно с 1891-1903 гг.

*Методологическая база* данной работы определяется историко-культурным, компаративно-аналитическим, иконографическим и фактологическим методами. Перекрестное применение вышеупомянутых методов позволит широко охватить историко-культурных контекст символизма и его проявления в творчестве Поля Гогена.

*Источниковедческая база* данного исследования представлена личной перепиской художника, его эссе и сочинениями, а также критическими статьями современников о его творчестве.

Широкий перечень анализируемых работ в сопряжении с указанными методами и поставленными задачами позволил произвести комплексный анализ, проливающий свет на многие противоречивые аспекты творческого пути художника.

## Историография

Историографический материал по Полю Гогену и теории символизма представлен широким перечнем работ зарубежных исследователей. Интерес к фигуре художника давно вышел за рамки научных интересов только французских авторов, и хорошо рассматривается в работах англоязычных теоретиков. Прежде всего, стоит обозначить критические статьи конца XIX века, а именно сочинения современников Гогена. Феномен символизма вызвал всплеск публикаций еще в 1880-х годах. Тогда сами писатели и художники-символисты выступили теоретиками и активно печатались во французских периодических изданиях. Перечень и содержание этих статей мы подробнее рассмотрим в следующей главе данной работы.

Для того, чтобы понять роль Поля Гогена в истории символистского движения, мы обратимся к общим трудам по истории движения. Фундаментальным отечественным исследованием по теории символизма является книга Крючковой Валентины Александровны «Символизм в изобразительном искусстве». Она нам особенно интересна, так как рассматривает феномен символизма на примере искусства Франции и Бельгии XIX века, поднимая целый пласт историко-культурного материала. Автор анализирует литературу, живопись, театр и графику, проводя параллели между разными видами искусства и отражением принципов символизма в них. Важно обратить внимание: исследователь отмечает, что символизм это не стиль, а направление. Книга зарубежного искусствоведа Эдварда Люси-Смита «Symbolist Art» охватывает широкий спектр предпосылок и влияний искусства символизма от старых мастеров до творчества Пабло Пикассо<sup>2</sup>. Автор захватывает английский символизм, творчество Мунка и Климта, влияние Гогена на Франца Марка. Он также пишет, что символизм следует рассматривать как часть романтизма. Мы также можем обратиться к работе американского исследователя Мишель

---

<sup>2</sup> Lucie-Smith E. Symbolist Art. London, 1985.

Факос «Symbolist Art in Context». Книга доступно освещает предпосылки и культурную среду, в которой зародился символизм, анализирует его переходную роль от импрессионизма до модернизма<sup>3</sup>. Прежде всего, книга нацелена на обозначение исторического контекста. Автор подробно описывает политическую среду, которая повлияла на образование нового движения и отмечает главных деятелей направления.

Переходя отдельно к творчеству и жизни Поля Гогена, в первую очередь, стоит отметить источники. Известно, что художник вел переписку с женой, дочерью и своим друзьями. В ней он делился насущными проблемами и нередко упоминал о своих живописных работах. Помимо этого, существует книга, которую Гоген написал при жизни. Изначально она планировалась как собрание сочинений, которое стало бы ключом к пониманию его творчества, и он назвал её «Древний культ Маори». Он писал об этом в письмах к своей жене в 1893 году<sup>4</sup>. Позднее название было переделано в «Ноа Ноа», чтобы переводится как «Благоуханная земля». В своем сочинении он пишет о своих переживаниях, замыслах, описывает сюжеты тех или иных картин, сопровождая их чарующими историями о культуре и традициях полинезийского народа, приводит в пример диалоги, рассказывает о повседневной жизни на островах и просто делится историями, которые его впечатлили<sup>5</sup>. Эта книга действительно важна для понимания не только его творчества, но и его самого, так как она является своеобразным личным дневником Гогена, в который он позволяет нам заглянуть. В ней он раскрывает то, как он отходит от мирского и пропитывается таитянским дикарством. Книга переполнена счастьем и восторженным созерцанием окружающего мира. Он много рассуждает о любви к своей таитянской спутнице. Личные воспоминания тесно переплетаются с полинезийской мифологией, поэтому порой трудно отличить, где заканчивается реальность и начинается фантазия. В заключительных строках Гоген, покидая Океанию,

<sup>3</sup> Facos M. Symbolist Art in Context. Berkeley, 2009.

<sup>4</sup> Кантор-Гуковская А.С. Поль Гоген : Жизнь и творчество. – Л.; М., 1965. С. 125.

<sup>5</sup> Гоген П. Ноа-Ноа: Письма, эссе, статьи. - СПб., 2001.

пишет: «Прощай гостеприимная земля, сладостная земля, родина свободы и красоты! Я уезжаю, постаревший на два года, помолодев на двадцать лет, большим варваром, чем по приезде, и в то же время более умудренным. Да, дикари многому научили старого цивилизованного человека, многому научили его эти невежды - науке жить и искусству быть счастливым<sup>6</sup>». Своеобразным антиподом «Ноа Ноа» является его книга «Прежде и потом». Здесь радость и триумф жизни сменяются пессимистичным и циничным повествованием. Он все так же пишет обо всем, что его окружает: о музеях, живописи, выставках, аукционах и современниках. Он все чаще осуждает христианские колонии, их разрушительное влияние на первобытную полинезийскую среду. В своих заметках он будто отгораживается от враждебного окружающего мира: « Я не хотел писать книгу, хотя бы в малейшей степени напоминающую произведение искусства (да и не сумел бы), но, как человек осведомленный о массе вещей, которые он видел, читал и слышал в разных мирах - мире цивилизации и мире варварства, — я хотел написать обо всем этом с полной обнаженностью, без страха и стыда. Это мое право.<sup>7</sup>»

Из русских исследователей по творчеству художника стоит отметить в первую очередь Ольгу Яковлевну Кочик, которая защитила диссертацию на тему «Мир Гогена» в 1993 в Московском художественно-промышленном институте им. Строганова на кафедре истории искусств. Одноименная монография вышла в 1991 году<sup>8</sup>. Ольга Яковлевна своей книгой подытожила двадцать лет исследований творчества Поля Гогена. Она обращает внимание на мировоззрение и мировосприятие художника. Так как его творчество является результатом глубоких философских и этических проблем, Кочик пытается глубже копнуть во внутренний «мир» художника, чтобы лучше понять его творчество и раскрыть его загадочную душу. В своей книге она целую главу посвящает анализу личности художника, исследует его

<sup>6</sup> Цит. по: Гоген П. Ноа-Ноа. С. 122.

<sup>7</sup> Цит. по: Гоген П. Ноа-Ноа. С. 239.

<sup>8</sup> Кочик О. Я. Мир Гогена. — М., 1991.

автопортреты. Две другие главы посвящены строению художественного мира и методу и стилю. Еще один русский искусствовед — Раздольская Вера Ивановна. Она занималась исследованием художников и основных течений второй половины XIX века. В своей книге «Искусство Франции второй половины XIX века»<sup>9</sup> она освещает архитектуру, скульптуру, живописные произведения и графику. Нельзя также не упомянуть книгу Аси Соломоновны Кантор-Гуковской «Поль Гоген : Жизнь и творчество»<sup>10</sup>, вышедшей в свет в 1965 году. Биография, охватывает всю жизнь художника. Автор отмечает, что уже в середине прошлого века было обилие литературы по Гогену, которая порой базируется на слухах и легендах, которые на самом деле ничего общего не имели с жизнью художника. Гоген, как противоречивая фигура даже после своей смерти продолжал возбуждать критические нападки, обрастал небылицами и выдуманными историями. Автор обращает внимание на то, что всю литературу и сноски на воспоминания современников надо тщательно проверять, дабы исключить вымыслы. Главы делятся по периодам пребывания: Детство и Юность; Первые Шаги; От Парижа до Мартиники; Понт-Авен — Арль; Ле Пульдю; Таити; Опять во Франции и Последние Годы. Кантор-Гуковская отмечает самые значимые аспекты жизни художника, описывает его работы в хронологической последовательности.

На иностранном языке написано много научных трудов и статей, в которых исследуется творчество Поля Гогена и постимпрессионизм, в частности. Джон Ревалд — американец немецкого происхождения, выдающийся теоретик искусства, работавший в начале XX века, занимался исследованиями французской живописи XIX века. Он выпустил труд по Импрессионизму и пост-импрессионизму. Последний является идейным дополнением первого и интересует нас немного больше<sup>11</sup>. В первую очередь, это один из первых знаковых трудов по постимпрессионизму. Это прекрасно сложенная работа, с выверенными фактами и идеальной нарративной

<sup>9</sup> Раздольская В.И. Искусство Франции второй половины XIX века.

<sup>10</sup> Кантор-Гуковская А.С. Поль Гоген : Жизнь и творчество.

<sup>11</sup> Ревалд Д. Постимпрессионизм : От Ван-Гога до Гогена. — Л.; М., 1962.

подачей. Автор освещает довольно короткий отрезок времени, всего лишь с 1884 по 1983 годы. Деление на главы идет не по художникам, а по временным рамкам. Но, так или иначе, прослеживается доминирующая роль Ван Гога и Гогена в данном исследовании. Надо признать, что Ревалд прекрасно оперирует материалом.

В то же время жил и работал еще один значимый исследователь — профессор калифорнийского университета Анри Дорра. Он вырос во Франции, учился в университете Лондона и в Гарварде. Защитил докторскую по Полю Гогену. Дорра изучал символизм в творчестве Гогена, первые его статьи были посвящены использованию ветхозаветной Евы как иконографического мотива<sup>12</sup>. Его труд «Символизм Поля Гогена: эротика, экзотика и величайшие дилеммы человечества<sup>13</sup>» представляет собой синтез биографии, описания и искусствоведческого анализа работ. Автор сопоставляет творчество художника с личной жизнью и идеями Гогена, параллельно рассказывая его историю и отмечая черты противоречивой натуры. Помимо этого, Анри Дорра выпустил книгу «Арт-теории символистов: критическая антология<sup>14</sup>», которая является своеобразным сборником статей разных исследователей, освещающим творчество разных художников с точки зрения теории символизма. Этот сборник особенно интересен нам, так как непосредственно освещает творчество Поля Гогена сквозь призму символизма. Он публикует отрывки из сочинений Эмиля Верхарна, Эдуарда Дюжардена, Гюстава Кана, а также статью Альбера Орье из журнала «Le Mercure de France» и «Манифест» Жана Мореаса, с сопроводительными авторскими комментариями.

Во второй половине прошлого века работал еще один выдающийся исследователь Поля Гогена — французский историк искусства Франсуаза Кашен. Она непосредственно работала с картинами будучи директором в

<sup>12</sup> Dorra H. The symbolism of Paul Gauguin: erotica, exotica, and the great dilemmas of humanity. Berkeley; Los Angeles; London. 2007. P. 276.

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> Dorra H. Symbolist Art Theories: A Critical Anthology. Berkeley; Los Angeles, 1994.



Музее Д'Орсэ и занималась изучением французской живописи XIX века. В своей монографии, посвященной Полю Гогену, она описывает творческий путь художника, рассказывая о его первых начинаниях в качестве самоучки и следуя за ним в путешествии по экзотическим странам<sup>15</sup>. Она ссылается на личную переписку Гогена, приводит множество его работ, чтобы показать, как его жизнь отражалась в его творчестве. Эту монографию можно рассматривать как исследование жизни и творчества Гогена, которое всецело охватывает множество биографических, исследовательских и аналитических факторов.

Стоит отметить еще одного исследователя, работавшего в последней четверти прошлого века — Войтека Джират-Васютинского, который вместе с Генри Треверс Ньютоном выпустил труд под названием «Техника и значение в картинах Поля Гогена<sup>16</sup>». В нем они активно изучают проблемы развития техники художника, прибегают к использованию рентгена, чтобы более пристально рассмотреть живописные слои на полотнах, анализируют пигменты, холсты, мазки. Таким образом, исследователи берут во внимание целый ряд технических аспектов, чтобы пролить свет на манеру письма и особенности творчества Гогена. Мы также обращаем внимание на статьи, выпущенные автором. В данной работе нас интересует его работа «Клуазонизм, Синтетизм и Символизм», которая была выпущена в 1982 году.

Анализируя историографию по Полю Гогену, нас может заинтересовать труд Наоми Марголис Маурер<sup>17</sup>, американского исследователя символизма. В своем исследовании она сопоставляет творчество двух выдающихся художников своего времени: Поля Гогена и Винсента Ван Гога. Книга, в первую очередь, повествует о их жизни сквозь призму постоянных поисков чего-то запредельного, истины, настоящей вселенской мудрости. Здесь автор пытается анализировать живописные замыслы художников. Автор поясняет,

---

<sup>15</sup> Кашен Ф. Гоген. — М., 2003.

<sup>16</sup> Jirat-Wasiutyński V. Technique and meaning in the paintings of Paul Gauguin. Cambridge, 2000.

<sup>17</sup> Maurer, Naomi Margolis. The pursuit of Spiritual Wisdom: The Thought and Art of Vincent van Gogh and Paul Gauguin. London, 1998.

что Гоген с Ван Гогом обращаются к мифам и религии в поисках совершенной истины, и подробно излагает, к каким символам они прибегают в поисках этой истины.

К общим работам, к которым можно обратиться, относится небольшое сочинение итальянского искусствоведа Лионелло Вентури «От Мане до Лотрека», переведенное на русский язык. Автор в своей книге стремится подойти к произведениям того или иного художника с точки зрения его идей, эпохи и влияния. Вентури считает, что чересчур объективная или наоборот личная оценка не приведут к пониманию замысла художника, призывает к объективному критическому подходу в анализе творчества Гогена. Он повествует о жизни художника, цитируя современников, рассказывает о произведениях, подробно анализируя их: «Метод, положенный в основу моей книги, зиждется на моем убеждении, что для понимания того, что художник сделал, надо непременно знать, что он хотел сделать. Само собой разумеется, что замысел и выполнение не всегда совпадают<sup>18</sup>...». Также на русском языке доступно небольшое издание Тибора Хорвата, переведенное с венгерского в 1962 году. В первую очередь, мы обращаем внимание на то, как Хорват делит творчество Гогена на три периода<sup>19</sup>:

- 1) Эпоха импрессионизма (1874—1888)
- 2) Период синтетизма (1888—1895)
- 3) Вершина творчества (1895—1903)

Он пишет, что новаторство Гогена заключалось в методах интерпретации, а своих товарищей по постимпрессионизму (Ван Гога, Сезанна и Сера) он превосходил более тонким духовным переживанием действительности.

Важным трудом нам представляется работа шведского этнографа Бенгста Даниельссона, которая существенно отличается от исследований, приведенных выше. В первую очередь, Даниельссон нас интересует как исследователь Полинезии. Он был одним из членов экспедиции Кон-Тики,

<sup>18</sup> Цит. по: Вентури Л. От Мане до Лотрека. – СПб., 2007. С. 7.

<sup>19</sup> Хорват Т. Гоген. 1848-1903. – Будапешт, 1962. С. 22.

которая совершила путешествие от Африки до Французской Полинезии в 1947 году. Во время своих поездок Даниельссон собирал информацию о регионе и общался с местными жителями. В своей книге «Гоген в Полинезии» автор утверждает, что главная ошибка биографов Гогена заключается в том, что они никогда не бывали в южных морях<sup>20</sup>. Поэтому он, пройдя по следам Гогена, рассказывает о годах, которые художник провел на островах. В этой книге также подробно описывается политическая и социальная обстановка того времени: особенности жизни туземного населения и колониального режима. Помимо этого, Даниельссон занимался проблемой перевода таитянских названий картин Гогена. Это отражается в статье «Gauguin's Tahitian Titles»<sup>21</sup>. Автор проделал колоссальную работу по систематизации заголовков, попытавшись приблизиться к самому точному их переводу. Здесь же следует упомянуть работу американского исследователя тихоокеанской истории Роберта Д. Крега по полинезийской мифологии<sup>22</sup>. Она лишь косвенно относится к жизни Поля Гогена, но для нас эта книга ценна непосредственно тем, что дает перечень мифологических сюжетов народов Океании. В ней собраны описания мифов, божеств, культов, традиций.

Важным аспектом в понимании творчества автора является его биография. Поэтому стоит упомянуть другие биографические очерки о жизни художника. К таким работам относится книга Лоуренса и Элизабет Хэнсон «Благородный дикарь»<sup>23</sup>. Биографы обнаружили, что мало публикаций переведено по Гогену на английский язык, поэтому принялись за книгу. Есть еще одно биографическое издание на английском языке, выпущенное в 1936 году Робертом Бёрнеттом<sup>24</sup>. Несмотря на то, что автор в начале века не располагал таким большим количеством исследований по Гогену, как его последующие коллеги, эта книга пестрит цитатами из писем художника и весьма лаконично освещает события из жизни.

<sup>20</sup> Даниельссон Б. Гоген в Полинезии. – М., 1969.

<sup>21</sup> Danielsson B. Gauguin's Tahitian Titles // The Burlington Magazine – Vol. 109, No. 769 (Apr., 1967). P. 228-233.

<sup>22</sup> Craig R. D. Handbook of Polynesian mythology. Santa Barbara, California. 2004.

<sup>23</sup> Hanson L. Noble savage. New York, 1955.

<sup>24</sup> Burnett R. The life of Paul Gauguin. London, 1936.

Из новых исследований важно упомянуть книгу «Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм<sup>25</sup>». Над её созданием трудились сразу несколько знаковых фигур в истории современного искусствознания. Книга представляет собой фундаментальный сборник, который затрагивает и творчество Поля Гогена. Нам интересна эта работа, прежде всего, формой подачи материала: история искусства рассматривается параллельно с нескольких аспектов. Гоген показан не отдельно, а в контексте творчества своих современников. Для понимания эстетики примитивизма можно обратиться к книге «Primitivism, Cubism, Abstraction: The Early Twentieth Century», где рассматривается творчество Гогена, а также последующее влияние искусства примитивизма на художников XX века, на фовистов и немецких экспрессионистов<sup>26</sup>. Авторы также рассматривают искусство с точки зрения социального окружения, феминизма и психоанализа.

---

<sup>25</sup> Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А., Бухло Б. Х. Д., Джослит Д. Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм. М., 2015.

<sup>26</sup> Harrison C., Perry G., Frascina F. Primitivism, Cubism, Abstraction: The Early Twentieth Century. New Haven, 1993.

## Глава 1. Символизм во Франции на рубеже XIX–XX веков

### 1.1 Феномен течения и его особенности

Символизм (с фр. *symbolisme*) – направление в искусстве, возникшее во Франции в конце XIX века. История символизма как течения начинается в сентябре 1886 года, когда писатель Жан Мореас опубликовал свой манифест в журнале «Le Figaro», где обозначил теорию символизма. После манифеста Жана Мореаса, его идеи подхватили различные периодические издания, которые стали выпускать критические статьи на тему феномена символизма. Начались дебаты, пытающиеся выявить, являлся ли символизм отголоском декаданса, или же наоборот декаданс был зачаточной ступенью на пути образования символизма. Несмотря на то, что мы говорим о символизме в литературе, вскоре это направление ярко выразило себя и в визуальных искусствах. Эстетика литературы и живописи в данном случае несущественно различается, однако их объединяют общие цели, идеи и приемы выражения. Важно отметить среду, в которой зародился и стал развиваться символизм. Это было время, когда население больших городов резко возросло, стало повсеместно проходить переселение горожан с периферий в центры. Урбанизация и рост значимости промышленности привели к частичному обесцениванию жизни отдельного человека. То есть, потери индивидуальности. Люди превратились в рабочую массу, которой приходилось жертвовать собой, своими потребностями и мечтами ради подъема общего благосостояния государства<sup>27</sup>. При этом, образовывалась сильная конфронтация между рабочим населением и буржуазным классом. Это все и породило задатки циничного отношения к индустриализации среди населения. Данные события происходили на фоне сильных политических трений. В XIX веке Франции пришлось пережить смену нескольких режимов,

---

<sup>27</sup> Facos M. Symbolist Art in Context. P. 11.

а мирное население все больше и больше разочаровывалось во власти и правящих классах. Как следствие, появилась тяга к ностальгии, социальное отчуждение и тоска по независимости и обновлению. Последняя четверть века отличалась анархизмом, аполитичностью, популяризацией сект и распространением мистики<sup>28</sup>. Мореас был неудовлетворен текущими условиями жизни и воспевал свободу слова и независимость. Также он выделяет мистику как отличительную черту символизма<sup>29</sup>. Таким образом, символизм как философское воззрение возникает в качестве реакции на политическую и социальную обстановку. Символизм и анархизм были почти синонимичными понятиями. Символизм был неразрывно связан с политикой. Многие представители движения активно участвовали в политических демонстрациях, поддерживали анархические акции. Таким образом, символизм, отчасти порожденный политикой, даже в искусствах выходил за рамки художественного и литературного языка, превратившись в философскую доктрину. Он ассоциировался с понятием свободы, очищения, революции и пробуждения.

Через две недели после манифеста Мореаса другой французский писатель, Рене Гиль, написал статью для журнала «La Decadance». В ней он попытался связать символизм с искусством. Однако, он тогда еще не представлял, что оно способно передать цели и задачи символизма. Его взгляд на проблематику движения был очень узок. Он писал: «Символизировать - значит пробуждать воспоминания, а не говорить, рассказывать или рисовать<sup>30</sup>». Однако, границы, которые обозначил Гиль, продолжали идеи Мореаса, и предполагали, что пробуждение воспоминаний, инсинуация и намек являлись приемлемыми средствами выражения, в то время, как описание, логическая связь и реализм – нет. Художники символизма поддерживали эти ограничения, но интерпретировали их по-своему. Как и свои литературные коллеги, они пытались облечь идею в

<sup>28</sup> Крючкова В. А. Символизм в изобразительном искусстве: Франция и Бельгия, 1870–1900. С. 6.

<sup>29</sup> Stevens M. Symbolism in Europe 1860-1910 // The Burlington Magazine – Vol. 118, No. 875 (Feb., 1976). P 124.

<sup>30</sup> Цит. по: Facos M. Symbolist Art in Context. P. 12

ощутимую форму, веря что искусство должно направлять зрителя к нематериальным сущностям и метафизическим истинам. Если натурализм уже по факту внедрили в литературу, то для символизма литература была первостепенным средством выражения эстетики данного течения<sup>31</sup>. Художники черпали вдохновение у Шарля Бодлера, Поля Верлена и Стефана Малларме, чья поэзия отличалась высокой эмоциональной заряженностью. Одной из проблем символизма – является его разобщенность. В отличие от предыдущих направлений, у символистов не было какой-то цельной художественной программы. Основные принципы были отражены, в первую очередь, в литературе<sup>32</sup>. Эстетика литературы символизма стало ориентиром для живописи.

Стоит также отметить, что в 1887 году в прессе наметился цензурный сдвиг, который либерализировал СМИ в рамках политической обстановки Третьей Республики. Это существенно расширяло права печатных изданий на возможность публиковать разного рода статьи и заметки в более смягченных цензурных условиях<sup>33</sup>. Феномен символизма в визуальных искусствах был впервые описан в апреле 1887 года, через полгода после публикации манифеста Мореаса. В статье под названием «Художник символизма», опубликованной в брюссельском журнале «L'art moderne<sup>34</sup>», арт-критик Эмиль Верхарн определял символизм как противоположность натурализму, который привел к нещадной раздробленности объектов бесконечными описаниями и кропотливыми анализами. Осуждение натурализма Верхарном отразило принципы трансформации в искусстве и обществе после 1830-х годов, тогда в свою очередь натурализм взбунтовался против академического искусства. По мнению Верхарна, спустя половину столетия натурализм был больше не в состоянии отвечать современным тенденциям.

<sup>31</sup> Williams E. M. Signs of Anarchy: Aesthetics, Politics, and the Symbolist Critic at the Mercure de France, 1890-95 // French Forum – Vol. 29, No. 1 (Winter 2004). P. 45.

<sup>32</sup> Крючкова В. А. Символизм в изобразительном искусстве: Франция и Бельгия, 1870–1900. С. 9.

<sup>33</sup> Williams E. M. Signs of Anarchy... P. 47.

<sup>34</sup> Facos M. Symbolist Art in Context. P. 14.

Как было упомянуто выше: литературные эксперименты писателей-символистов выработали те идеи передачи, которые были подхвачены в живописи художниками-символистами<sup>35</sup>. Их, таким образом, объединило стремление отойти от подражающей передачи рабской действительности, что однако не вызвало отклика у недоумевающей публики. Можно сказать, что периодические издания той декады, на страницах которых происходила полемика, стали форумом для попытки объяснить феномен символизма и довести их идеи до общественности<sup>36</sup>.

Альбер Орье вместе с Реми де Гурмоном являлись знаковыми литературными критиками в истории журнала «*Mercur de France*», которые положили важное теоритическое обоснование теории символизма<sup>37</sup>. Именно с подачи этих теоретиков искусства в журнале было положено очень важное исследование для философского обоснования эстетики символизма. После выхода «Манифеста» Мореаса, Гурмон пытался вычленить более определенные категории, характеризующие эстетику символизма, а не только стилистические понятия, такие как «субъективная деформация». Он хотел обозначить более комплексные черты, опирающиеся на онтологию и политику. Описывая «идеализм», как черту символизма, Гурмон ссылается на немецкую философскую традицию Канта и Шопенгауэра, которая предполагает, что ничто не существует за пределами сознания мыслящего субъекта<sup>38</sup>. Орье же был первым, кто систематически связал литературный символизм с пикториальным. В те годы молодому писателю было около 25 лет<sup>39</sup>. В своих исследованиях он хотел найти новые имена среди художников того времени, чье творчество можно было бы трактовать сквозь аналогии с теорией литературного символизма. В качестве таких аналогий, которые были выбраны Орье выступили: «дематериализация<sup>40</sup>» и «субъективная

<sup>35</sup> Lucie-Smith E. Symbolist art. P. 61.

<sup>36</sup> Williams E. M. Signs of Anarchy... P. 47.

<sup>37</sup> Там же. С. 46.

<sup>38</sup> Там же. С. 60.

<sup>39</sup> Там же. С. 52.

<sup>40</sup> Там же. С. 53.



деформация», которая была свойственна поэтам-символистам. С творчеством Гогена Орье познакомился через своего друга Эмиля Бернара. В 1891 году в названном журнале вышла статья под названием «Символизм в живописи: Поль Гоген», где Орье выделил 4 параметра, определяющих искусство символизма<sup>41</sup>:

- Идея, так как уникальный идеал - выражение идеи;
- Символ, так как он выражает идею посредством форм;
- Синтез, так как он выписывает эти самые формы и знаки, которые способствуют восприятию общих понятий;
- Субъективность, так как изображенный объект не считается объектом, а ключом к идее, которую принимает субъект. Это всегда личный субъективный опыт взаимодействия картины со зрителем, так как невозможно до конца быть уверенным в замысле сюжета. Все это накладывает отпечаток невозможности всецело объяснить то или иное явление, недвусмысленно трактовать, поэтому остается место для фантазии и душевного интимного переживания субъективного опыта.

Также Орье выделяет декоративность, так как она является проявлением искусства, которое одновременно и субъективно, и синтетично, и символично и идейно. Его описание символизма как «идейного» предполагает передачу идеи, в отличие от подражания природе. Это передает главный принцип символизма. В конце XIX века, однако, декоративность понималась в другом ключе: как противоположность имитации, и выражалась в предпочтении воображения чувственному восприятию. Орье в своих статьях использует связующее свойство декоративности, чтобы отнести Гогена к эстетике символизма<sup>42</sup>. Поэт и критик символизма Гюстав Кан относил декоративность к основополагающим принципам символизма<sup>43</sup>, ссылаясь на возможности декоративной стилизации.

<sup>41</sup> Dorra H. Symbolist Art Theories: A Critical Anthology. P. 200.

<sup>42</sup> Simpson J. Symbolist Aesthetics and the Decorative Image // French Forum – Vol. 25, No. 2 (May 2000). P. 187.

<sup>43</sup> Там же. С. 180.

Для Гогена статья Орье была переломным моментом, который представил его публике. До тех пор, художник оставался в тени среди французских художественных критиков. Как отмечают многие исследователи: «fin de siècle» (с фр. – «конец века») характеризовался образованием культурного разрыва между зрителем и артистом<sup>44</sup>. Язык художников и писателей символистов оставался неясен своими денатуралистическими образами и отсылками к метафизическому. Поэтому отныне критик становится медиумом, который был призван объяснить работы. Именно такой работой и предстает статья Орье, которая буквально возносит Гогена за его заслуги в области разработки принципов эстетики символизма в визуальных искусствах.

В своих статьях Мореас и Верхарн отреклись от господства натурализма в пользу независимости и преобладания чувств. Они вывернули эмпиризм на благо воображения. В своих формулировках Верхарн особенно отмечал важность сновидений в искусстве символизма. Сверхъестественные качества сна очаровывали символистов, которые считали их средством для познания вселенских истин. Интерес к мистике и потустороннему стали центральными мотивами в творчестве художников символистов.

За тридцать лет до этого Шарль Бодлер в своей «Поэме о Гашише<sup>45</sup>» отмечал две разновидности сновидений: те, которые отражают повседневную жизнь спящего и те, которые отражают абсурд и неведомое. Последние несут в себе сверхъестественную сторону жизни. Это сверхъестественное и очаровывало символистов, которые считали сны вратами, ведущими к познанию вселенских истин. Художники и писатели исследовали эту связь с потусторонним, и она стала центральным мотивом в творчестве многих художников, например, Одилона Редона и его серии гравюр «Во сне» (1882).

Однако, стоит отметить некоторые различия в восприятии снов. Фрейд в конце XIX века будет писать, что сны являются символическим языком,

<sup>44</sup> Williams E. M. Signs of Anarchy... P. 58.

<sup>45</sup> Facos M. Symbolist Art in Context. P. 16.

который можно расшифровать. Обычно эти символы несут в себе сексуальный характер. Но границы между сознательным и бессознательным, нормальным и девиантным<sup>46</sup> были в полной мере определены среди «цивилизованных людей». Некоторые психологические исследования утверждают, что совсем иначе обстоят дела в «нецивилизованных» регионах. Этим предполагается, что многие туземные народы верят в постоянное присутствие умерших, которые также посещают живых во снах. Таким образом, сны для них являются средством, соединяющим наш мир с миром потусторонним.

Французский художник и теоретик Морис Дени говорил, что символизм был неоплатоническим<sup>47</sup>. Писатели и художники сошлись на том, что обычные объекты — это знаки, предполагающие идеи; что видимое — проявление невидимого. В то время как натуралисты документировали действия, символисты документировали чувства и мысли. Искусство символизма скорее намекает и предполагает, нежели рассказывает.

Отвращение к материализму, урбанизму и ускоряющемуся ритму современной жизни стимулировало среди символистов укоренение убеждения, что народы, ведущие примитивный образ жизни, которые предшествовали или были отгорожены от течения истории, — жили лучше, чем сейчас. Это убеждение подкреплялось предполагаемым идеализированием Рая. Альбер Орье<sup>48</sup> рассматривал художников символизма как высших людей, которые способны настроить особый первобытный контакт с детской сущностью и примитивами. Этот контакт был стерт пагубным влиянием прогресса и развитием цивилизации. Символисты превозносили те культуры, которые были отрезаны от влияния цивилизации временной дистанцированностью или локальной.

Некоторые, в том числе и Орье, сравнивали художников-символистов с богами, которые творят новый мир; с гениями, которые способны из

<sup>46</sup> Facos M. Symbolist Art in Context. P. 16

<sup>47</sup> Там же.

<sup>48</sup> Там же. С. 30.

обыденного выделить главное. Как сам Поль Гоген писал в письме Эмилю Шуффенекеру в 1888: «думай больше о процессе создания, чем обо всем другом; самое главное - попытаться вообразить себя на месте Бога путем имитации нашего небесного мастера во время процесса создания<sup>49</sup>». Этот принцип имитации процесса, а не имитации явлений природы – является важным в творчестве отдельных художников символизма. Орье подтверждает эту теорию, ссылаясь на странные биологические гибриды Редона, описывая его как создателя, производящего новую жизненную форму из глубин своего воображения. Стоит отметить, что Редон в своих ранних работах предпочитал только черные и белые цвета, так как они сильнее всего передают фантастическое, в то время как цвет относится к проявлениям материального мира. В материальном мире, где искусство больше не служит прихотям церкви и государства, художники рисковали стать маргинальными пережитками. В таких условиях, относя себя к божественным силам гения, через которые они могли просветить и даже спасти человечество, они определяли социальную роль для художников<sup>50</sup>. Помимо прочего, это возвышало их до статуса духовных лидеров.

В отличие от импрессионистов, символисты не работали сообща, провозглашая единые эстетические цели. Вместо того, чтобы придерживаться одного художественного стиля, их объединял пессимизм и усталость от декаданса современного общества. Символисты стремились убежать от реальности, выражая свои собственные иллюзии и мечты через цвет, форму и композицию. Их предпочтение широким мазкам немодулированного цвета и уплощенные, даже абстрактные формы, были навеяны творчеством Пюви де Шаванна, который использовал сильно упрощенные формы, чтобы чисто передать абстрактные идеи. Его приглушенная палитра и декоративность сильно повлияли на новое поколение художников, в том числе и на Гогена.

---

<sup>49</sup> Цит. по: Гоген П. Ноа-Ноа. С. 101.

<sup>50</sup> Facos M. Symbolist Art in Context. P. 35.

Символисты создали воображаемый мир, наполненный мистическими фигурами, как вымышленными, так и заимствованными из библейских сюжетов и греческой мифологии. Ключевыми темами становятся: любовь, страх, тоска, смерть, сексуальное пробуждение и безответное желание. Женщина становится любимым символом для изображения универсальных эмоций, представляясь то задумчивой девой, то агрессивной распутницей.

Символистское отрицание натурализма и нарративного ради субъективной передачи идеи или эмоции впоследствии отразило влияние на искусство XX века, в особенности на немецкий экспрессионизм и абстракционизм. Помимо литературы и живописи, символизм распространился на театр, музыку, скульптуру и архитектуру по всей Европе.

Таким образом, рассмотрев «манифесты» и критические статьи французских теоретиков конца XIX века, мы можем выделить следующие особенности, определяющие эстетику символизма: использование символов, в том числе собственных; синтетизм; декоративность; использование элементов восточного искусства и интерес к племенным южным народам; примитивизм; важность феномена сна и ирреального; апеллирование к древним формам; намеренный уход от натурализма и реализма.

## 1.2 Становление символизма Поля Гогена

Стоит отметить, что ранние работы Поля Гогена носили импрессионистический характер. Он находился под влиянием Камиля Писсаро и Эдгара Дега<sup>51</sup>. Уже к 1880 Гоген начинает отходить от импрессионизма (его мгновенности) и натурализма в пользу символизма. Ради достижения передачи не сиюминутного мгновения, а совокупности чувств и идей, которые бы в свою очередь пробуждали ассоциативный ряд<sup>52</sup>.

---

<sup>51</sup> Раздольская В.И. Искусство Франции второй половины XIX века. С. 223.

<sup>52</sup> Dorra H. The symbolism of Paul Gauguin: erotica, exotica, and the great dilemmas of humanity. P. 38.

Сера, Гоген, Ван Гог и Сезанн определяются термином постимпрессионизм за отказ от «иллюзионистических устремлений импрессионизма»<sup>53</sup>.

Эстетика символизма закрепляется в его творчестве последовательно. Первые признаки нового стиля начинают проникать в его работы в 1880-х. В полотне 1881 года «Девочка спит»<sup>54</sup> (Ил. 1) мы можем наблюдать черты синтетизма: слияния реального (спящая фигура дочери Алины) и ирреального (сны, изображенные на стене). Синтетизм – это результат нового подхода в живописи, который разрабатывает Гоген. Он пишет «Синтетические записки» 1884 – 1885 годах и начиная с 1886 вплоть до отъезда на Таити в 1891 совершает поездки в Понт-Авен, Бретань, чтобы найти вдохновение для творческого прорыва<sup>55</sup>.

Гоген решил искать мир прошлого в древней кельтской земле Бретани, потому что она представлялась ему оплотом нетронутого средневековья. Он писал Шуффенекеру: «Вы истинный парижанин. А мне нужна деревня»<sup>56</sup>. Бретань в то время была популярным местом среди художников. Мы можем утверждать, что поездка в Бретань для Гогена стала первым шагом на пути к становлению собственного стиля художника, который ярко выразит себя в полинезийских работах. Эти путешествия сыграли важную роль в развитии символизма художника, именно его бретонские работы начинают отражать эстетику данного направления и выработку нового художественного языка. В Понт-Авене разрабатывает свои синтетические композиции. Помимо этого он перенимает клуазонистскую технику. Некоторые исследователи считают, что клуазонизм является плодом творчества и наработок таких художников, как Луи Анкетен и Эмиль Бернар в 1886–1887 годах<sup>57</sup>. Клуазонизм был навеян японской гравюрой, витражом и техникой перегородчатой эмали. Художники Японии оперировали большими и чистыми пятнами локального цвета, которые прочерчивались графической линией и создавали плоскостных

<sup>53</sup> Хофман В. Основы современного искусства. Введение в его символические формы. СПб, 2004. С. 245.

<sup>54</sup> Dorra H. The symbolism of Paul Gauguin: erotica, exotica, and the great dilemmas of humanity. P. 22.

<sup>55</sup> Jirat-Wasiutyński V. Paul Gauguin's Paintings... P. 38.

<sup>56</sup> Цит. по: Гоген П. Hoa-Hoa. С. 95.

<sup>57</sup> Jirat-Wasiutyński V. Paul Gauguin's Paintings... P. 36.

эффект. Это была попытка эксперимента художников найти новые возможности пикториальной передачи изображений на пути к антинатуралистической трактовке. К таким работам относятся «Бульвар Клиши. Пять часов Вечера» Луи Анкетена (Ил.3) и «Мост в Аньере» Эмиля Бернара<sup>58</sup> (Ил. 2). Гоген перенял наработки последних, внедряя основы клуазонизма в свои синтетические полотна. В «Борющихся мальчиках» он апеллирует к упомянутой работе Бернара, аналогично резко наклоняя передний план. Хотя в этой работе еще видно влияние Дега, примитивизм Милле и упрощение форм Пюви де Шаванна<sup>59</sup>. Постепенно Гоген начинает разрабатывать свою собственную концепцию художественного языка. Композиционные приемы, его наработки и «игра» с синтетизмом, особое понимание пространства и формы, к которым он приходит в Бретани, он позже будет активно перерабатывать в таитянских полотнах. Его искания выльются в самые образцовые символистские работы: «Сбор винограда в Арле» (Ил. 4) и «Видение после проповеди» (Ил.5). Последняя является его первым осознанным символистским полотном, она отмечает переломный момент в творчестве Гогена и провозглашает укоренение новой эстетики. Отмечают, что эта работа была навеяна «Бретонскими женщинами» Бернара (Ил. 6) того же года<sup>60</sup>. Здесь он снова обращается к синтетизму, посредством которого он пытается соединить абстрактную форму с эмоциональным и спиритическим опытом. Он совмещает уплощённую форму, обведенные контуром с чистыми массами ярких цветов, чтобы выразить страстную благородность бретонских женщин. Орье<sup>61</sup> отмечает важную роль инноваций синтетизма в работах Гогена: пластический язык упрощения, деформация и примитивизм. «Видение» здесь изображено одновременно в прямом и переносном смысле. Фантазия встроена в реальное. Эта работа оказала влияние на группу Наби, которые с энтузиазмом переняли эстетику Гогена.

<sup>58</sup> Jirat-Wasiutyński V. Paul Gauguin's Paintings... P. 45.

<sup>59</sup> Там же. С. 40.

<sup>60</sup> Там же. С. 36.

<sup>61</sup> Facos M. Symbolist Art in Context. P. 187.

Приход от импрессионизма к символизму и синтетизму, в первую очередь, объясняется целями, которые преследовал художник в своем творчестве. Его интересовали пластические искусства, как театр, которые могли сочетать в себе и прошлое и настоящее, и будущее<sup>62</sup>. Движение, представление, которое могло показать сразу несколько разновременных и разобобщенных идей, некий синтез, более широкий собирательный образ. Этот интерес и вылился в его стремление передать на двухмерном полотне разновременные сцены, что могло бы позволить ему изображать одновременно и духовное переживание и действие происходящее в материальном мире. Таким образом, он отходит от натурализма. Он не хочет слепо копировать предметы и природу, он хочет передавать целый спектр чувств и переживаний, а поэтому он ищет новые способы для передачи эмоций. Именно концепция символистского движения лучше всего отразила поиски новых принципов. Для передачи чувств нужно дистанцировать зрителя от материального мира вещей, увести его в мир переживаний и сверхъестественного. Символизм стал тем самым средством для воплощения собственной «философии»<sup>63</sup> Гогена.

Помимо поисков нового технического языка, еще одним фактором, приведшим Гогена в Бретань, является попытка эскапизма. Для понимания всего его творчества нужно брать в расчет сложное мировосприятие, свойственное художнику. Он пытался закрыть глаза на враждебную обстановку Парижа. Кризис нереализации собственного потенциала, тяжелые душевные переживания, отвращение к капиталистическому укладу мира, недопонимание в семье, - все это отлично вписалось в концепцию символистского движения. Отсюда и рождается интерес у Гогена к первобытным народам, которые ассоциируются с раем на земле, благодаря своей тесной связи с девственной природой, а следовательно, и прародителями. Средневековая почва Бретани была первой «пробой пера» в

<sup>62</sup> Dorra H. The symbolism of Paul Gauguin: erotica, exotica, and the great dilemmas of humanity. P. 26.

<sup>63</sup> Там же. С. 35.



поисках Аркадии. Плодотворные годы наработок в Бретани стали подготовительным фундаментом для его полинезийских работ. Синтетизм и клуазонизм, составляющие эстетику символизма и разработанные там, Гоген перенесет на тропические пейзажи Таити в 1890-х годах. После непродолжительных поездок в Понт-Авен, он в марте 1891 года окончательно решает покинуть континент в поисках того мира, который отражал бы его особое представление идиллической и гармоничной жизни.

## **Глава 2. Черты эстетики символистского движения в творчестве Поля Гогена в 1891 – 1903 гг.**

### **2. 1 Значение символов и понятие «идеизма»**

В своих работах Поль Гоген активно разрабатывает и использует символы, к которым апеллируют синкретические образы. Предметы и формы наполняются символическим звучанием. Тайный смысл несут не только какие-то конкретные изображения материального мира, как, например, плод манго означает запретный плод и искушение. Символикой наполняется также цвет, одушевленные предметы и природные явления. Для Гогена реальные объекты годились лишь для того, чтобы с помощью фантазии преобразить их в субъективный язык визуальных знаков<sup>64</sup>. Здесь мы тесно сталкиваемся с понятием «идеизма», которым охарактеризовал творчество символистов Альбер Орье. Символические элементы призваны пробуждать у зрителя внутреннее понимание значения и смысла, а не описывать значение, как это делают аллегорические отсылки. То есть, символ переносит в сознание идею, которая на психологическом уровне отражает посыл, а не пытается наглядно изобразить суть. Интерес к религиозным сочинениям у Гогена связан с понятием символа. Библейские сюжеты призваны передавать идею в символической форме. Он проводит эту важную параллель в письме Андре Фонтена в 1899 году: «... действую подобно Библии, учение которой (особенно в отношении Христа) выступает в символической форме, в двух аспектах. В форме, которая сначала материализует чистую Идею, чтобы сделать её более ощутимой, принимая вид сверхъестественного: это смысл буквальный, поверхностный, персонифицированный таинственный смысл притчи. А затем и во втором аспекте, вскрывающем духовную сущность этой символической формы. Это уже не персонифицированный смысл, а

---

<sup>64</sup> Morgan D. Concepts of Abstraction in French Art Theory from the Enlightenment to Modernism // Journal of the History of Ideas – Vol. 53, No. 4 (Oct. - Dec., 1992). P. 684.

иносказательный, разъясняющий притчу<sup>65</sup>».

Попытаемся рассмотреть использование символов на примере его самого таинственного полотна «Откуда мы пришли? Кто мы? Куда мы идем?» (Ил. 7), которое стало результатом глубочайшего психологического кризиса художника. После написания картины художник предпринял неудачную попытку самоубийства. Поль Гоген хотел, чтобы эта работа провела черту, которая бы подытожила всю его жизнь и творчество. Он отмечал в письме к другу Даниэлю де Монфреду в 1898, что это полотно, определенно, должно было стать самым монументальным и самым главным его творением<sup>66</sup>. В действительности, картина представляется квинтэссенцией наработок прошлых лет. Здесь разворачивается целое поэтическое повествование, отражающее цикл человеческой жизни и тщету бытия.

Прочтение картины по замыслу художника осуществляется слева направо – влияние восточной письменности. Справа ребенок в колыбели с женщинами - символ плодородия и начала жизни. Рядом группа из сидящих фигур. Юные девушки уже не дети, но еще не обременены рассуждениями о тщетности бытия, задумчиво и загадочно смотрят на зрителя с интересом. Две фигуры в пурпурных одеждах на заднем плане делятся друг с другом своими мыслями, они мрачны, уже не выглядят беспечно. Их озадаченность выражает тревогу по отношению к неопределенности человеческой судьбы и смыслу жизни. Обнаженная фигура перед ними, с вздернутой к голове рукой, будто с удивлением смотрит на печальные образы, «осмеливающиеся думать о своей судьбе<sup>67</sup>». Она повернута спиной, рука, символично трогающая голову - зачаток просыпающегося интереса. Слева - статуя богини луны Хины, которая раскинула руки к небу, символизирует надежду на спасение души после смерти. Перед ней фигура немятежно сидящей таитянки, которая, скорее всего, является символом возможного бессмертия человека. Белая

<sup>65</sup> Цит. по: Гоген П. Ноа-Ноа. С. 259.

<sup>66</sup> Там же. С. 220.

<sup>67</sup> Там же. С. 221.

птица в левом нижнем углу символизирует тщетность слов, а скорчившаяся в ужасе старуха - смерть<sup>68</sup>.

Таким образом, повествование развивается от момента рождения - фигуры младенца, и завершается умирающей старухой, осознавшей всю бессмысленность и тяжесть существования. Между ними разворачиваются сцены, наполненные символическим значением. Группы хаотично расположенных фигур, которые не вступают в какой-либо диалог между собой, обозначают разные этапы духовного познания человеческой жизни. Все действие разворачивается на фоне идиллического синтетического таитянского пейзажа, который указывает на ирреальность событий, также является прототипом райского сада. Спокойные животные, разбавляющие композицию, противопоставляются человеку: они тоже включены в цикл жизни, но в отличие от людей, не удручены философствованием. Композицию можно читать не только линейно, но и циклично. Центральная фигура, срывающая плод с дерева познания, тем самым символизирует точку отсчета этого круговорота тщетных событий. Этот фатальный момент запускает цепочку человеческого страдания и напрасных попыток приблизиться к истине и выйти из потока застоя, который, по мнению Гогена, не прекратится никогда. Смерть порождает жизнь, которая быстротечно пролетает в смутном духовном поиске и завершается смертью, так и не найдя ответов на смысл своего существования.

Фигуру скорчившейся старухи, художник разрабатывает еще во Франции. В 1889 году он мог наблюдать выставленную перуанскую мумию (Ил. 8) на Трокадеро в Париже<sup>69</sup>. Под впечатлением от увиденного он зарисовывает «Бретонскую Еву» (Ил. 9) в том же году, которая и стала прообразом старухи с полотна. Срисовывая женскую фигуру с мумии, он переносит на её образ саму смерть. В этой позе есть все: страх, тревога, отчаяние, гибель. На заднем плане по стволу дерева ползет змей. Сзади

<sup>68</sup> Гоген П. Hoa-Hoa. С. 221.

<sup>69</sup> Jirat-Wasiutyński V. Technique and meaning in the paintings of Paul Gauguin. P. 141

подпись автора: «Не слушай его, он лжец». Однажды выведенный образ Гоген впоследствии внедряет в будущие работы. Подобная сакральная фигура встречается в работе «Королевский конец», где также олицетворяет тревогу и ужас смерти. Группы сидящих девушек встречаются в его ранних таитянских работах: «Чудесный источник» (Ил. 10), «Не работай, таитяне в комнате» (Ил. 11), «Сон» (Ил. 12), «А ты ревнуешь?» (Ил. 13), «Когда свадьба?» (Ил. 14), «Озорная шутка» (Ил. 15), «Две таитянки» (Ил. 16), «Таитянские женщины на побережье» (Ил. 17).

Идол, изображающий богиню Хину, – частый атрибут его таитянских полотен. Идолы были неотъемлемой частью местной культуры и использовались во время ритуалов для связи с богами. Гоген пишет их для передачи мистической атмосферы. Идол, как правило, изображается на заднем плане, вокруг него фигуры людей предаются сакральным танцам, что наполняет языческим смыслом, казалось бы, на первый взгляд бытовую картину. Или идол просто безмолвно и одиноко выглядывает из глубины полотна, напоминая о быстротечности жизни. Множество идолов было уничтожено во время работы католических миссий на островах, однако Гоген прекрасно знал о их сакральной роли в полинезийской культуре. Луна — один из символов вечности у полинезийцев, с которым ассоциируют богиню Хину. Она покинула землю и поселилась на луне. Таитянцы видят её образ в ночной луне.

Гоген не делится точным символистским описанием своих произведения. Он сравнивает своё творчество с музыкальной поэмой, к которой не нужно либретто<sup>70</sup>. Небольшие авторские комментарии мы можем найти лишь в личной переписке. Ключ к пониманию смысла для нас лежит в анализе ряда его таитянских работ, так как он выводит определенные фигуры и композиционные шаблоны, которые активно использует в следующих работах. Мы можем видеть отсылки к одним и тем же символам и знакам.

---

<sup>70</sup> Гоген П. Ноа-Ноа. С. 243.

## 2. 2 Важность таинства сна и мистицизма

Тема сновидений в творчестве Гогена откликается в его стремлении создать утопическую альтернативную реальность. Мистический и таинственный процесс сна у Гогена наполняется сакральным смыслом, отныне становится медиумом, связывающим земной мир с миром потусторонним, непонятным для человека. Сон - как бессознательное проявление той самой связи с неоплатонической высшей истиной, о которой позабыл современный человек. Наделив сновидения метафизической силой, Гоген использует их для передачи полинезийского мира духов.

Символическое использование сна у Гогена мы наблюдали еще в его ранней работе 1881 года: «Девочка спит (Этюд спящей девочки)» (Ил. 1). Здесь изображая свою спящую дочь Алину, он разворачивает детскую фигуру к стене, на которой нарисованы причудливые декоративные узоры, напоминающие птиц. Орнамент на стене в данной работе - это трансляция сна ребенка. Так, на полотне одновременно изображен внешний материальный и внутренний духовный момент сновидения. Аналогичная композиция и идея впоследствии перейдут в полинезийские работы Гогена. Только здесь этот процесс модифицируется художником и окрашивается языческим мистицизмом. А отдельно мотив спящего младенца встречается во многих псевдобиблейских работах, в том числе и полотне «Откуда мы пришли? Кто мы? Куда мы идем?» (Ил. 7), «Бебе» (Ил. 18), «Рождение Христа Сына Божьего» (Ил. 19). Ребенок с закрытыми глазами символизирует начало перехода души из небесного царства в мир смертных. Его глаза не открылись, потому что связь с другим миром пока еще сильна. Он пребывает в блаженном сновидении.

Композиция с «Этюда спящей девочки» находит свое логическое продолжение в картине «Дух мертвых не дремлет» (Ил. 20), В «Ноа-Ноа» Гоген рассказывает о моменте, который вдохновил его на создание полотна : «Когда я открыл дверь, лампа не горела, в комнате был полнейший

мрак...<...>...Неподвижная, обнаженная, лежа ничком на постели, с непомерно расширенными от страха глазами, Техура смотрела на меня и, казалось, не узнавала...<...>...Страх Техуры заражал меня, – её неподвижные зрачки, казалось, излучали какой-то фосфоресцирующий свет. Никогда еще не видел я её такой красивой, а главное, – никогда красота её не была такой волнующей. И кроме того, в этом полумраке для нее наверняка полным опасных призраков, подозрительных намеков, я опасался каким-нибудь неловким движением довести ужас этой девочки до пароксизма...<...>...А что если мое искаженное тревогой лицо она примет за лик демона или призрака, одного из тех тупапау, которыми, по легендам её расы, населены бессонные ночи людей<sup>71</sup>?». Полинезийцы верят в существование «тупапау» — духов, которые пробуждается с наступлением ночи. Это могут быть безобидные духи предков, которые патронируют своих родственников после смерти, либо злые духи, которые вселяют ужас и в темное время суток проникают в мир людей. На данной картине схожая композиционная схема, как в работе упомянутой ранее: на переднем плане лежит Техура, за ней в темноте проступают причудливые орнаменты на заднем плане которые перекликаются с рисунком на обоях в «Этюде спящей девочки», а слева стоит загадочная фигура в темном облачении и искусственным лицом, напоминающим маску. Эта фигура символизирует дух, который в своем воображении представляет девушка, боящаяся темноты. Аналогичное прочтение всплывает в работе из второго таитянского периода «Больше никогда» (Ил. 21). Тяжело сказать, что в сцене реально, а что нет. Ворон на окне - как символ «дьявольской птицы<sup>72</sup>». Неизвестно, он материален, или также транслируется из воображения девушки, изображенной на переднем плане с задумчивым выражением лица. Гоген старается четко не дифференцировать эту черту между действительным и сверхъестественным, оставляя лишь открытый намек.

<sup>71</sup> Гоген П. Ноа Ноа. С. 80.

<sup>72</sup> Там же. С. 198.

Сон неразрывно связан с фантазией, мечтой. Многие фигуры Гоген наделяет мечтательным отпечатком. Таитянки, помещенные в пейзаж или бытовые сцены часто выглядят очень абстрагировано. Уведенный в сторону взгляд и задумчивая поза апеллируют к процессу погружения во внутренний духовный мир. Вальяжно сидящие и лежащие девушки на берегу источников создают мечтательный образ. Пейзаж и идиллическая картина, в которую они помещены, может и вовсе быть лишь развернувшимся на полотне плодом их фантазии. В первом таитянском периоде особенно часто встречаются красочные мечтательные таинственные пейзажи, пробуждающие чувство неги и грез: «Чудесный источник» (Ил. 10), «А ты ревнуешь?» (Ил. 13), «Когда свадьба?» (Ил. 14), «Две таитянки» (Ил. 16), «Таитянские женщины на побережье» (Ил. 17), «Раньше» (Ил. 22), «День богов» (Ил. 23). Про работу из второго таитянского периода, «Сон» (Ил. 12), Гоген писал: «Все в этой картине сновидение – ребенка, матери, всадника на дорожке, а может быть, самого художника<sup>73</sup>». Подобный мотив повторяется в полотне «Не работай, таитяне в комнате» (Ил. 11).

Таинственная природа сна перекликается с мистицизмом. По мнению Эдуарда Люси-Смита, работа «Варварские сказки» (Ил. 24) - является примером отражения символистской эстетики. Неоднозначное и мистическое полотно чарующе привлекает зрителя в поисках более глубокого смысла<sup>74</sup>. Мистика была очень важной силой в жизни художника, её он стремился передать не только путем апелляции к сну, фантазии и мифологии. В символистских полотнах, которые призваны передать эмоциональную составляющую и намек прежде нарративности, цвет становится основополагающим средством для передачи эмоционального окраса. Художник может использовать яркие вибрирующие сочетания чистых цветов, чтобы наложить на полотно оттенок мистики и даже тревоги. «Варварские поэмы» (Ил. 25) и «Танец у огня» (Ил. 26) - ритм черного и красного

<sup>73</sup> Гоген П. Hoa-Hoa. С. 199.

<sup>74</sup> Lucie-Smith E. Symbolist art. С. 98.



окрашивает сцены Приглушенный изумрудно-кобальтовый колорит работы «Откуда мы пришли? Кто мы? Куда мы идем?» (Ил. 7) порождает энигматические ощущения.

Очевидно, что Гоген использует мотив сна в качестве связующего элемента между реальным и трансцендентным. Также момент сновидения, изображенный на полотне, композиционно позволяет ему соединить одновременно несколько пространств и измерений. С одной стороны, это статичность и бездействие в мире дольном, с другой - движение в мире потустороннем. Таким образом, сон для художника является порталом для души в мир метафизический, который высвобождает человеческий разум от наслоений минувших столетий, лишивших человека связи со сверхъестественной реальностью.

### **2. 3 Синтетизм как способ построения композиции**

Эстетика сна неразрывно связана с понятием синтетизма. Слияние действительного и вымышленного проходит красной нитью через все творчество Гогена. Он искал такой способ построения изображения, который бы в одном пространстве мог отобразить и метафизическое и материальное начало. Однако аллегории и метафоры, используемые в западноевропейской традиции не представлялись ему привлекательными. Самым главным аспектом в его творчестве является тот факт, что ирреальное Гоген всегда стремился передать реально. Он объединяет прошлое и будущее, духовное и бытовое, осязаемое и воображаемое. Это и объясняет его приход к синтетизму. Мы уже выявили его синтетические эксперименты еще в добретонский период в работе «Девочка спит» (Ил. 1). Эта работа важна для показательного примера его синтетических таитянских полотен, потому что Гоген будет активно внедрять свои «дополинезийские» наработки в будущих произведениях. Он отказывается от натуралистического изображения вещей ради искусственной, синтетической, компоновки объектов и композиции. Он

часто пишет по памяти, уже разработанные образы и фигуры кочуют из произведения в произведение. Нам представляется трудным однозначно выделить элементы фантазии среди действительности в его работах. Они мимикрируют, все образы сливаются воедино. Этого и добивается сам Гоген: от созерцания его полотен должно оставаться чувство намека, эмоциональное возбуждение, пробуждающее скрытые сакральные чувства из глубин подсознания. Композиционное построение выше упомянутой картины, мотив мечтающей спящей женской фигуры на метафизическом фоне, он воспроизводит в работе «Дух мертвых не дремлет» (Ил. 20), а впоследствии и в «Никогда больше» (Ил. 21).

Синтетизм Гогена определяется сразу в нескольких аспектах: это одновременное соединение разновременных событий, слияние мира реального с потусторонним и синтез пространственный и синкретический (переплетение иконографии и сюжетов восточной и христианской культуры). К проблеме последнего мы вернемся в третьей главе. Для построения своих синтетических композиций «фантазия-реальность» Гоген чаще всего выносит объект на передний план, в то время как действие подсознания транслируется на искусственно скомпонованный мир вокруг, или отходит на задний план. В работе «Забава злого духа» (Ил. 27) он использует идентичный прием разделения пространства по диагонали, который он применил в своей знаковой символистской бретонской работе «Видение после проповеди» (Ил. 5). Так, ритуальная маска, оккультные танцы и статуя идола переходят в разряд потусторонних и метафизических образов. В других работах Гоген также часто изображает шаманские танцы вокруг идолов вдалеке, что автоматически придает картине сакральное наполнение и символику. Создается эффект присутствия потустороннего в привычной жизни: «Чудесный источник» (Ил. 10), «Озорная шутка» (Ил. 15), «Раньше» (Ил. 22).

Синтетизм в передаче разновременных сцен можно проследить в работе «Аве Мария» (Ил. 28). Фигура ангела, указывающая на женщин

апеллирует к сюжету Благовещения, однако, в то же время Мария уже держит младенца на плечах, что является синтетическим подходом к трактовке библейской истории. Гоген здесь соединяет сразу несколько разновременных сцен. Таким образом, разворачивая на одном полотне в одной композиционной среде простирающуюся во времени историю. Фигура Марии облачена в парео, так как у Гогена цвет наполняется важным символистическим посылом, цвет алой ткани может символизировать кровь, тем самым предвосхищая события будущего жертвоприношения.

Подобным образом, синтетический принцип построения композиции помогает Гогену апеллировать к мифологии и сакральным образам. Синтетизм стал средством передачи трансцендентного. Именно по такому принципу, совмещения и репликации, он выстраивает свои полинезийские композиции.

## **2. 4 Декоративность, примитивизм, архаизация форм и восточные реминисценции**

Искусство древних цивилизаций отличалось геометризмом, преобладанием линий и примитивизмом. Декоративность символизма, а именно, Гогена понимается как возвращение к этим самым дегенеративным мотивам. Которые являлись самыми аутентичными и простыми символами передачи вещей. Это также подкрепляется идеями неоплатонизма о том, что некая высшая истина существует сквозь время и пространство, что человеческая душа хранит в себе понимание природных и метафизических процессов по умолчанию. Это означает, что стирается граница между человеком XIX века и первобытным человеком. Раз текущий прогресс - это всего лишь ненужное наслоение последних веков, то его стоит отбросить, вернувшись к истокам. То есть, пройти через освобождение от предрассудков и влияний, одурманивших разум. Философское понимание очищение души Гоген пытается отразить путем рафинирования живописи от стилевых

наслоений. Клуазонизм как раз апеллировал к эстетике примитивизма, отражая дух восточных графических традиций. Декоративность же одновременно можно свести к увлечению орнаментализмом (экзотицизмом) и архаизмом (примитивизмом)<sup>75</sup>. У символистов декоративность понималась как средство для синтеза художественных концепций – на стыке вербальной и визуальной передачи. Однако, декоративность выступает не только как художественный прием, но и как символы «внутреннего видения». Декоративность выступает как медиум для слияния аналогий и соответствий между разными видами искусства. В этом же ключе синтетизм становится важной частью этого переплетения. Гоген нарочито архаизирует формы, чтобы усилить связь с древностью. Использование чистого цветового пятна и линии как формообразующих принципов, уподобляется примитивному искусству древних народов. Возвращение к истокам и регрессивному у Гогена не понимается как отрицательная практика. Он видит в этом революционный подход, призванный очистить искусство от ложного, который сводился к упрощению форм до образа, содержащего самую суть. Помимо этого, дикарская, в понимании интеллигенции того времени, манера письма Гогена противопоставляла его идеалам буржуазного мира и закрепляла за ним определение «варвара». Примитивизм также является следственным фактом ухода от натурализма, которому противопоставляли себя символисты. Эстетика примитивизма сильно связана с понятием знака. Древние люди видели символический смысл в природных явлениях, поэтому их искусство порождало и использовало целый мир символов, которые вылились в мифологический эпос. Мифология Океании – это как раз система литературных символов, где сакральное и таинственное было переработано в более ясную древнему человеку систему образов. Отсюда и рождается интерес Гогена к культуре Полинезии.

Декоративность, как влияние восточных традиций, проявляется почти в каждом его таитянском полотне. Деревья превращаются в тонкие

---

<sup>75</sup> Simpson J. Symbolist Aesthetics and the Decorative Image // French Forum – Vol. 25, No. 2 (May 2000). P. 178.

волнообразные линии, которые как узор отпечатываются на пейзаже. В работе «Аве Мария» (Ил. 28) декоративностью выделяется фигура ангела, он выглядит почти как двухмерный орнамент, мимикрирующий среди стилизованных цветов и растений, которые отчетливо коррелирует с японскими мотивами. Японская гравюра привлекала Гогена тем, что она отвергала рефлексию цвета, использовала лишь чистые тона, накладываемые рядом, и моделируемые линиями<sup>76</sup>. Декоративные узоры Гоген добавляет на ткани. Он выписывает орнаменты на простынях, коврах, и набедренных повязках, вплетает декоративные цветы в волосы таитянок, расписывает стены жилища арабесками и языческими орнаментами.

Гоген обращается не только к японскому искусству за вдохновением. Он заимствует древнеегипетскую иконографию в своих полотнах: «Её звали Вайрамути» (Ил. 29) и «Семя Ареои» (Ил.30), срисовывая женскую фигуру с фриза. Получается почти нарочито театральная и фиктивная сцена: торс изображен в фас, ноги развернуты в сторону. Похожее фризовое построение мы видим в работах «Рынок» (Ил. 31) и «Загадочная вода» (Ил. 32), которое Гоген заимствует из росписей египетский гробниц XVIII династии<sup>77</sup>.

Известно, что художник взял с собой на острова фотографию храма Борободур на о. Ява<sup>78</sup>. Образы с рельефов (Ил. 33) он переносит на целый ряд своих работ: «Аве Мария» (Ил. 28), «Экзотическая Ева» (Ил. 34), «Сладостная земля» (Ил. 35). Необычное построение композиции слева направо в полотне «Откуда мы пришли? Кто мы? Куда мы идем?» (Ил. 7) тоже является восточной реминисценцией, навеянной письменностью. В работе «Варварские поэмы» (Ил. 25) положение рук ангела отсылает к буддистскому и индуистскому ритуальному языку жестов, а в «Варварских сказках» женская фигура изображена сидящей в позе лотоса» (Ил.24). Интерес к арабескам и ориентальным мотивам приводит Гогена к

<sup>76</sup> Jirat-Wasiutyński V. Paul Gauguin's Paintings... P. 41.

<sup>77</sup> Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А., Бухло Б. Х. Д., Джослит Д. Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм. С. 65.

<sup>78</sup> Moffett. C. S. Impressionist and Post-Impressionist Paintings in the Metropolitan Museum of Art. New York, 1985. P. 204.

заимствованиям образов из «восточных работ» Эжена Делакруа<sup>79</sup>. Например, работа «Таитянские женщины на побережье» (Ил. 17) апеллирует к «Алжирским женщинам в своих покоех» (Ил. 50). Женская фигура справа почти в точности повторяет фигуру с полотна Делакруа, дублируется даже мотив трубки кальяна и бечевки в руках. Таким образом, мы видим, что Гогена интересует не только аутентичная культура Полинезии, он копирует подходящие готовые клише из тех произведений искусства, с которыми он был знаком, чтобы стилизовать свои работы.

## 2. 5 Разработка синтетических женских образов

Использование определенных женских образов было важным принципом в формировании эстетики у художников-символистов. Морис Дени и Эжен Каррьер обращаются к теме женственности как к основополагающей в своих работах. Наряду с Гогеном они отходят от передачи портретных черт ради создания архетипичного образа материнства<sup>80</sup>. Интерес к феминности является важным аспектом в творчестве Поля Гогена во время пребывания в Полинезии. Он активно разрабатывает тип идеальной женщины с точки зрения примитивизма и архаики. В него он вплетает иконографические коннотации древних женских прототипов. Синтезируется образ, совмещающий в себе черты невинности и детской наивности, заботливой матери и знаковых божественных фигур, таких как Ева, Дева Мария и Венера. Своих покорных и пассивных таитянок Гоген противопоставляет раскрепощенным французенкам XIX столетия<sup>81</sup>.

Гоген всячески транслирует образ ветхозаветной Евы. Она представляется ему как первобытная чистая женская сущность. Фактически, он перерабатывает её в некий симбиотический образ с чертами

<sup>79</sup> Goetz A. The Big Picture: Paintings in Paris. Paris, 2002. P. 100.

<sup>80</sup> Slatkin W. Maternity and Sexuality in the 1890s // Woman's Art Journal – Vol. 1, No. 1 (Spring - Summer, 1980). P. 14.

<sup>81</sup> Duran J. Education and Feminist Aesthetics: Gauguin and the Exotic // The Journal of Aesthetic Education – Vol. 43, No. 4 (WINTER 2009), P. 88.

древнегреческой Венеры и христианской Девы Марии. Он ставит знак равенства между этими сакральными женскими фигурами и переносит их черты на внешность таитянской девушки. Последнюю он визуально подводит под свою концепцию невинности. Он разрабатывает и дублирует невинный инфантильный образ таитянки. Его женские фигуры отличаются угловатостью, тяжеловесностью, почти ребяческой неуклюжестью. Эта тяжеловесность непосредственно связана со стихиями природы, подчеркивает неразрывный контакт с землей. Его женщины – это некий архетип, идеальное воплощение природной женственности по мнению художника. Таким образом, Гоген создает особый собирательный женский образ, отбрасывая индивидуальные черты и утрируя телесные формы. Своих «Ев» Гоген начинает писать еще в Бретани, где он находился под сильным влиянием библейских текстов. В Полинезии этот образ раскрывается в новом воплощении. В «Чудесном источнике» (Ил. 10) женская фигура на переднем плане символизирует как раз те самые мифологемы. Белый цвет одежды – как показатель невинности. Плод в руке – как прообраз запретного плода, который девушка вот-вот готова вкусить. В работах «Экзотическая Ева» (Ил. 34) и «Сладостная земля» (Ил. 35) мотив запретного плода передается по-иному. Очевидно, что на первой девушка тянется к плоду познания, на стволе которого притаился змей. На втором полотне – тот же композиционный прием, но лишенный прямых библейских отсылок. О грехопадении здесь нам намекает лишь вторящее положение фигуры и рука, которая тянется, чтобы сорвать цветок.

Гоген восхищается темно-золотистой кожей таитянок, их пассивностью и доступностью. В отличие от европейских женщин, они ходят раздетыми, что сближает их с самой природой, возносит ко времени Адама и Евы, христианского Эдема. Таитянские женщины подобно первым людям до грехопадения не стыдятся своей наготы, но в то же время они всем своим видом воплощают скромность в противовес эмансипированным европейкам. Гоген всячески использует наготу и эротизм. Однако он редко изображает

таитянок полностью раздетыми, обычно он выделяет оголенную грудь, повязывая пестрые накидки-парео на бедра, чтобы подчеркнуть их женственность.

Его патриархальный взгляд на женскую роль в этом мире выливается в целый ряд работ, восхваляющий фертильность и материнство («Материнство», ил. 36). Порой он доводит образы до такой сакральной ценности, что причисляет таитянскую мать с ребенком на руках к лику святых, вознося её до роли библейской Марии. В нам уже известной работе «Аве Мария» (Ил. 28) художник добавляет христианские атрибуты, такие как нимбы над головами матери и ребенка, которые предполагают библейскую трактовку. Так, почти бытовая сцена наполняется сакральным звучанием. Интересно, что католические отсылки представлены лишь фигурой ангела слева, нимбами и репрезентацией в названии работы. Их он накладывает на таитянский пейзаж и темнокожих полинезийцев, так христианская сцена благовещения вплетается в туземную среду. Композицию и постановку фигур к этой работе же художник позаимствовал с рельефа храма Боробудур на о. Ява<sup>82</sup>. Фрукты на переднем плане символизируют плодородие. Подобное слияние библейского сюжета и культа материнства также находит отражение в работах: «Рождение Христа Сына Божьего» (Ил. 19) и «Бебе. Рождество» (Ил. 18).

Полные эротизма изображения в работах Гогена могут приобретать различный сексуальный окрас. Наблюдается дуализм в передаче женской сексуальной роли. С одной стороны, мы видим сенсуальные и раскрепощенные образы туземных женщин. С другой стороны, Гоген выделяет и утрирует их пассивность и подчиненность. «Дух мертвых не дремлет» (Ил. 20) является «ответом» «Олимпии» Эдуарда Мане (Ил. 37). Если у Мане Олимпия лежит в доминантной позе, конфронтируя зрителем своим властным взглядом, то Гоген трансформирует образ эмансипированной

---

<sup>82</sup> Moffett, C. S. Impressionist and Post-Impressionist Paintings in the Metropolitan Museum of Art. P. 204.



куртизанки, переворачивая фигуру Техуры в нарочито подчиненной форме<sup>83</sup>. У Гогена девушка лежит на животе, её взгляд боязливо отведён в сторону, что трактуется как покорность и сексуальная пассивность. Однако в «Жене Короля» (Ил. 38) мы видим противоположное. «Таитянская Венера» горделиво лежит «на зеленом ковре, служанка срывает плоды, два старика подле большого дерева рассуждают о древе познания<sup>84</sup>».

Интересно отметить два женских портрета: «Предки Техаманы» (Ил. 39) и «Девушка с веером» (Ил. 40). В первой Гоген изображает свою спутницу Техуру в нехарактерном европейском платье. В руках она держит веер, а за ней на стене процарапаны иероглифы с о. Пасхи и изображение богини луны Хины<sup>85</sup>. Театрально позирующая фигура выглядит очень неестественно в своем облачении, она противопоставляется европейскому среднему классу<sup>86</sup>. «Девушка с веером» имеет такую же композиционную трактовку, однако локация становится более неразличимой. Фигура девушки будто парит в трансцендентном пространстве. Это портрет жена друга Поля Гогена с острова Хива-Оа<sup>87</sup>. Женскую фигуру Гоген изображает так же, как и свою «Вайрамути» (Ил. 42), для которой в свою очередь прообразом стала работа Пюви де Шаванна «Надежда<sup>88</sup>» (Ил. 43). В изображение «Вайрамути» (Ил. 42) Гоген вкладывает символ олицетворения бессмертия человеческой души. Эту девушку он тоже наделяет аналогичной символикой. Девушки на обоих портретах держат в руках веер – это символ аристократической крови<sup>89</sup>. Но у «Девушки с веером» на веере имеется кокарда с триколором – аллюзия на революцию 1789 года. Возможно Гоген здесь проводит параллель со своим революционным мировоззрением и

<sup>83</sup> Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А., Бухло Б. Х. Д., Джослит Д. Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм. С. 68.

<sup>84</sup> Цит. по: Гоген П. Ноа-Ноа. С. 173.

<sup>85</sup> Hargrove J. "Woman with a Fan": Paul Gauguin's Heavenly Vairaumati: A Parable of Immortality // The Art Bulletin – Vol. 88, No. 3 (Sep., 2006). P. 555.

<sup>86</sup> Duran J. Education and Feminist Aesthetics... P. 89.

<sup>87</sup> Hargrove J. "Woman with a Fan"... P. 555.

<sup>88</sup> Там же. С. 558.

<sup>89</sup> Там же. С. 556.

творчеством, которое символизирует так же и живописное обновление<sup>90</sup>. Существует фотография (Ил. 41) из студии, где Тохотауа позировала Гогену для этой картины. При сравнении мы видим, что индивидуальные черты девушки Гоген упрощает и утрирует образ, на портрете он лишает её отличительных особенностей, подводя под архетипичное изображение.

Таким образом, мы видим, что для Гогена женщина - символ цикличности жизни и фертильности, но не больше. Их индивидуальные черты стилизованны под один архетип для передачи синтетического образа «хорошей матери». Он, с одной стороны наделяется её сакральным таинством природы, с другой – ограничивает её социальную функцию<sup>91</sup>. В этом проявляется патриархальный взгляд на женскую роль в его утопическом мире.

---

<sup>90</sup> Hargrove J. "Woman with a Fan"... P. 558.

<sup>91</sup> Slatkin W. Maternity and Sexuality... P. 18.

## **Глава 3. Проблемы рецепции символистских работ Поля Гогена**

### **3.1. Мифологизация образа художника и создании утопии**

Отбытие в Океанию стало лишь последствием попытки Гогена убежать от реальности. Эскапизм, движимый художником, выливается в попытку найти конкретную идеальную действительность, которую он придумал в своем сознании. Как мы могли наблюдать, поиски Аркадии в Бретани не увенчались успехом. Образ рая в первую очередь ассоциируется с благоухающим тропическим пейзажем. Помимо физических поисков оплота сакральной природы, Гоген переходит к созданию своей утопии. Он пытается выразить этот «выдуманный» мир путем создания живописных изображений. Таким образом, его работы представляются своеобразными визуальными воплощениями его внутренней мифологии. Можно утверждать, что Гоген создает собственную мифологическую среду в рамках которой он и разрабатывает способы передачи этой самой среды. Поэтому его произведения представляют собой особый синтез иконографических приемов, символов и культур.

Искусство стало для него попыткой сублимации. Недружелюбная среда внешнего мира представлялась ему как обстановка, в которой он не мог стать счастливым. В поисках гармонии между внутренними исканиями идеального мира и окружающей действительностью Гоген обращается к живописи, как способу ухода от реальности. Живопись стала единственным выходом для достижения душевного спокойствия, материальным видимым отображением фантазии. Сон и мечта как черты символистского искусства были непосредственными векторами в реальной жизни Гогена.

С этого момента начинается проблема в восприятии творчества художника. Гоген окружает свою фигуру образом аскета, никем не признанного гения, вынужденного бежать от отторгающего буржуазного мира. Все его полинезийское творчество - как манифест свободы, он бросает

в лицо своим современникам, пытаюсь доказать свою правоту. Здесь стоит задаться вопросом, существовала ли та идеальная таитянская упоенная жизнь, которую так активно Гоген транслировал из Океании, отсылая свои полотна на континент. Если обратиться к его сочинению «Ноа-Ноа», где Гоген описывает мифологию и собственную жизнь на Таити, то мы увидим, что описание реальных событий таитянской жизни переплетаются с мифологическими сценами. В самом повествовании сложно понять, где заканчивается реальность, а где начинается выдумка. Возможно, Гоген и сам не видел этой границы между собственной фантазией и действительностью. Можно предположить, что он, как человек с сильными психологическими переживаниями и склонностью к эскапизму, отрешается от всего негативного путем наложения образа рая на неприглядную ему действительность.

Наверяд ли можно с точностью утверждать, что Таити идеально подошел под все те абстрактные утопические фантазии, которые Гоген вообразил себе еще во Франции. Скорее всего, туземные тропические острова максимально приблизились к этому образу, но не более того. Еще одним аргументом в пользу сомнений говорит тот факт, что в конце XIX века в Полинезии были сильно распространены католические миссии. Колонисты сильно повлияли на жизнь местного населения, внедряли западные привычки и религию. Сам тот факт, что Гоген без проблем приехал туда и внедрился в жизнь племенных народов, брав в жены местных девушек, говорит о том, что Таити никак не отвечал в то время статусу «нетронутой цивилизацией девственной природы».

Исследователь Бенгт Даниельссон отмечает, что столкнулся с трудностью перевода таитянских заголовков Гогена<sup>92</sup>. Проблема заключалась в изначально неправильном их грамматическом строении и смысле. Некоторые работы, которые уже были переведены на французский язык самим Гогеном на самом деле не всегда точно отражали их таитянские аналоги. Это может говорить о том, что мелодичность для Гогена была

<sup>92</sup> Danielsson B. Gauguin's Tahitian Titles // The Burlington Magazine – Vol. 109, No. 769 (Apr., 1967). P. 228.

важнее правильности или что он не стремился быть скрупулезно точным. Возможно он и вовсе не утруждался полным погружением в полинезийскую культуру, а просто подгонял её под свое воображение<sup>93</sup>. Об отношении Гогена свидетельствует его личная переписка. Его очень заботило плачевное финансовое положение. Он сам противоречит своему мировоззрению: «прогнанный» капиталистический мир был единственным способом сбыта его произведений. В письмах к друзьям, он не раз сетует на то, что публика не откликается на его произведения, он не популярен, ему тяжело сводить концы с концами. Ему важен имидж, который он промотирует. Для зрителя было трудно понять таинственные картины. Гоген же и не пытался быть ясным, он хотел лишь передать этот образ, эмоции, поэтому его расстраивал тот факт, что все критикуют его за непонятность вместо того, чтобы восхищаться изображением идеальной реальности. Перед отъездом на Маркизские острова в 1901 году он пишет, что Таити приелся публике, и он хочет найти новое вдохновение для творчества: «Здесь моё воображение начало остывать, да и публика слишком привыкла к Таити<sup>94</sup>».

Орье сравнивал художников-символистов с богами, которые создают новые образы и выводят гибриды. В своем сознании Гоген тоже уподобляется сверхчеловеку, который способен .

Мистика как отличительная черта эстетики символизма по мнению Жана Мореаса у Гогена выходит за рамки его полотен.

Проблема в рецепции. В этом также проявляется субъективизм. Уже какой-то сложный собственный образ реальности, идиллии и рая он транслирует поверх Таити, не сильно внедряясь в истину. Поэтому до зрителя доходит искаженное гиперболизированное изображение Таити. Проблема субъективного восприятия мира Гогеном становится более четкой на примере более поздних работ. Личное разочарование в рае на земле преобразует его колорит во втором таитянском периоде. Цвета становятся более глухими и

<sup>93</sup> Duran J. Education and Feminist Aesthetics... P. 91.

<sup>94</sup> Цит. по: Гоген П. Ноа-Ноа. С. 282.

мрачными, работы больше не передают светлый и радостный колорит ранних работ, прославляющий триумф жизни. Из-за проблем со здоровьем, то есть из-за психического и физического состояния художника преломляется и его отношение к действительности, а как следствие искажается мифологическое изображение Таити и на полотнах.

Каждое произведение не создается для одной конкретной цели. Цели передать миф, выполнить заказ или запечатлеть только красоту тропического пейзажа. Это все средства для достижения одной единственной цели Гогена - передачи мифического образа, разрабатываемого художником. Все работы служат для передачи одного и того же смысла. То есть картина превращается в архесимвол. В символ утопии.

### **3. 2. Синкретизм и проблема гибридных композиций**

Мировоззрение Поля Гогена отражается в философии неоплатонизма. Неоплатоническое понимание религиозности поясняется тем, что Гоген уверен в некой природной дефолтной силе, ведущей душу<sup>95</sup>. Эта сила, которая несет в себе высшую истину, свойственна человеку с самого рождения. Природа этой силы - сугубо метафизическая и сакральная. Феномен душевной памяти очень важен для Гогена, она открывает мир эссенций, сущностей в мир, где все началось. Но по философии художника, пережитки и влияние прогресса, отбросили человека от понимания этой силы, лишили тесной связи с ней. Неоплатонизм здесь понимается как антоним позитивизму XIX века<sup>96</sup>. Для Гогена его философия - это защитная реакция, способ убежать от цивилизации и найти защиту в искусстве. Современный цивилизованный человек не способен вспомнить и разглядеть за суетой повседневности космические импульсы, пронизывающие материальный мир вокруг. Если отталкиваться от этой идеи, то

<sup>95</sup> Cheetham M. A. Mystical Memories: Gauguin's Neoplatonism and "Abstraction" in Late-Nineteenth-Century French Painting // Art Journal – Vol. 46, No. 1, Mysticism and Occultism in Modern Art (Spring, 1987). P. 16.

<sup>96</sup> Там же. С. 19.

синтетический подход, используемый художником, приобретает более обоснованные мотивы. Если для Гогена религия непрерывно связана с отправной точкой создания мира, уходит корнями глубоко в прошлое, когда еще не было такой четкой сегрегации религиозных доктрин, то неоплатоническое понимание природы отражается и в убеждении, что сущность сакрального является единой для всех народов и конфессий. В таком случае, иконографический гибрид сразу нескольких религий становится более понятным. Здесь начинается проблема сикретической компоновки религиозных образов у художника. Появляется новое космополитичное понимание религии. Границы между культурами, которые возводились на протяжении столетий, стираются.

Творчество Гогена отличается, однако, противоречием. Вся его полинезийская кампания была трактована как бунт против прогнившей европейской цивилизации. Он призывал вернуться к истокам и отринуть культурные наслоения ради очищения. Он считал, что искусство за последнюю тысячу лет сильно испортилось, оно тасует понятиями и образами, отдаляясь от истины. В то же время он активно заимствует иконографические и композиционные наработки своих западных коллег. В целом, синтетизм символизма предполагал активное использование заимствование концепций в среде искусства<sup>97</sup>.

В полотне «Варварские поэмы» (Ил. 25) художник вводит изображение таитянского бога Таароа и образ христианского ангела в маорийской стилизации. Бог Таароа в правой руке держит сферу, это иллюстрация мифа о сотворении мира, где бог бросает семь небес, чтобы сотворить мир<sup>98</sup>. Одновременно католический ангел с маорийскими чертами показывает руками буддийский жест - мудру<sup>99</sup>. Художник отмечал, что все религиозные

<sup>97</sup> Lucie-Smith E. Symbolist art. P. 61.

<sup>98</sup> Zink M. L. Gauguin's *Poèmes barbares* and the Tahitian Chant of Creation // Art Journal – Vol. 38, No. 1 (Autumn, 1978). P. 19.

<sup>99</sup> Там же. С. 20.

легенды очень странные в литературном смысле, но в философском они несут прекрасную метафору высшей истины.

В картине «Королевский конец» (Ил. 44) которая написана после смерти таитянского короля Помаре V<sup>100</sup>, очевидна аналогия с христианской иконографией, где отсеченную голову Иоанна Крестителя изображают на блюде. Здесь Гоген не только совмещает разные синкретические образы, но накладывает определенную композиционную схему западноевропейской художественной культуры для иллюстрации таитянской истории.

Языческий эпос полинезийских народов вызывал у Гогена большой интерес, чем, например, древнегреческая мифология. Последняя была слишком сильно «растиражирована» в европейской художественной практике и неразрывно связывалась с понятием академизма. Мифы Океании выглядели ново и привлекательно. Однако, Гоген среди местных сюжетов для своих работ выбирает именно те, которые имеют косвенные пересечения с уже известными ему древнегреческими легендами. Миф о маорийском боге Оро, который спустился на землю в поисках смертной избранницы и встретил на острове Бора-Бора красавицу Вайрамути<sup>101</sup>, перекликается с мифом о похищении Европы Зевсом, или мифом о Данае. Символ бога Оро - огненный столб, а Зевс застал Данаю в виде золотого дождя. Гоген пишет на эту тему аж несколько полотен. В «Её звали Вайрамути» (Ил. 29) и «Семя Ареои» (Ил. 30) положение женской фигуры, восседающей на подготовленном ложе в ожидании бога Оро также может интерпретироваться как отсылка к западноевропейской иконографической традиции изображения легенды о Данае. Гоген также заимствует древнеегипетскую иконографию для изображения фигуры Вайрамути, а именно фризное расположение фигуры с рельефов, где торс развернут в фас на зрителя, а ноги изображены со стороны.

---

<sup>101</sup> Craig R. D. Handbook of Polynesian mythology. P. 60.



Порой Гоген наоборот берет христианское наполнение, то есть сюжет, и передает его с помощью восточных коннотаций. Это мы видим в «Аве Мария» (Ил. 28), где он женские фигуры списывает с рельефа храма на острове Ява. Подобные индонезийские реминисценции встречаются также в работах «Экзотическая Ева» (Ил. 34), «Сладостная земля» (Ил. 35), «Восхитительные воды» (Ил. 45), «О, Таити, чудесный край! Сбор плодов» (Ил. 46), «Две таитянские женщины» (Ил. 47), «Материнство» (Ил. 36) и «Адам и Ева» (Ил. 48). Символы и образы, которые Гоген заимствует и разрабатывает в своих изображениях, он впоследствии многократно дублирует и внедряет в новые сцены, komponую разные композиционные схемы. Это очень гибкая и метаболическая система.

В работе «Жена короля» (Ил. 38) мы можем очевидно выделить заимствованный композиционный приема у Тициана и Мане. Гоген предлагает нам собирательный образ «таитянской Венеры<sup>102</sup>», накладывая на него отпечаток ветхозаветной Евы. От первой он берет иконографическую позу, от второй - прообраз первой женщины и прародительницы человеческого рода. Однако гогеновскую «Венеру» отличает горделивость, она лежит в более уверенной и приземленной позе. К библейской истории нас отсылает и изображение змея, ползущего по дереву познания. Такую же схему Гоген транслирует и интерпретирует в полотнах «Дух мертвых не дремлет» (Ил. 20) и «Никогда больше» (Ил. 21). Он снова располагает главные женские фигуры горизонтально во всю ширину полотна на переднем плане. А в «Рождении Христа Сына Божьего» (Ил. 19) аналогично перекликается даже расположение спящей кошки в ногах у фигуры таитянки, которое вторит спящей собачке в ногах Венеры. Наложение новозаветной Евы на образ языческой Венеры не является новшеством в истории западноевропейского искусства. Однако, Гоген идет дальше: их он проецирует на внешность туземной таитянской девушки. Его привлекает не только образ Евы, но и сама история о грехопадении, как начале цикличности

---

<sup>102</sup> Кочик О. Я. Мир Гогена. С. 194.

жизни и смерти на земле, поэтому он модифицирует этот сюжет в целом ряде уже упомянутых произведений. Этот мотив изгнания из рая, отлично стыкуется с неоплатонизмом: первые люди обладали божественным знанием и чувствовали его, пока не были изгнаны из Рая, а связь с сакральным не стерлась сквозь поколения. Гоген пытается преодолеть этот разрыв и вернуться к отправной точке. Метафора поиска рая на земле, гармонии души и тела отражает принципы философского миропонимания художника.

Его представление об идеальном мире - это собирательный образ, уходящий корнями в дохристианский мир. Вероятно, поэтому Гоген не ограничивает себя в заимствованиях паттернов из других религий. Ведь все существующие культуры связаны между собой одним общим истоком, началом, которое является единым для всех и существует вне времени и пространстве. Это сугубо личное переживание и понимание процессов природы и вселенной, противопоставление жизни и смерти привело Гогена к синкретическому подходу в трактовке изображений.

Выбор сюжетов диктуется философскими вопросами, которыми задается Гоген. Проблема бессмертия человеческой души находит отражение в христианских образах Адама и Евы, а также в таитянском мифе о богине Луны Хине, которая просила у бога Тефатоу сделать человека бессмертным<sup>103</sup> («Хина и Тефатоу», ил. 49). Тайна зарождения новой жизни наполняется христианскими атрибутами, отсылающими к библейскому сюжету рождества, чтобы наполнить момент рождения более сакральным и божественным началом. Отсылка к древнегреческой Венере - как апелляция к её сенсуальности и идеальности. Венера - уже готовый символ. Но он его дополняет новыми аллюзиями. Можно сказать, что из заимствованных символов он создает новый более комплексный символ - гибрид.

Проблема восприятия символистских полотен Гогена говорит в первую очередь о следующем: с одной стороны, западному зрителю более близки для понимания античные и библейские аналогии, которые проводит художник. С

---

<sup>103</sup> Гоген П., Ноа Ноа. С. 67.

другой стороны, наложение разнородных мировых художественных традиций может быть неочевидным. Эти заимствования и синтетизм превращаются в целый сумбур из отсылок, которые сложно трактовать однозначно. Однако, это недопонимание между зрителем и произведением отлично вписывается в концепцию эстетики символизма, где изображение должно намекать и предполагать нежели объяснять.

## Заключение

Подводя итог данному исследованию, обратившись к ряду произведений Поля Гогена, написанных во время его полинезийского периода с 1891 - 1903 гг., мы провели комплексный анализ принципов формирования и эволюции художественного языка и техники в рамках символистского течения. Для историков искусства личность Гогена представляется особенно противоречивой. Для понимания факторов повлиявших на отъезд художника в Полинезию, нужно отметить тяжелый психологический кризис, финансовые трудности и поиски самореализации. Вся его жизнь пропитана стремлением найти душевную гармонию в мире, не испорченном цивилизацией. Именно его мировосприятия и философские воззрения повлияли на формирование его художественного языка и приходу к эстетике движения символизма. В данной работе, мы подняли целый пласт материала, состоящего из сочинений и личной переписки Гогена, критических статей теоретиков XIX столетия и современных исследователей. Мы обратились к широкому ряду работ художника и проанализировали воплощение эстетики символизма в его полинезийских работах. В ходе данного исследования мы пришли к следующим выводам:

- Феномен символизма в контексте историко-культурных предпосылок заключался в его реакции на социально-политическую обстановку во Франции в конце XIX столетия. Изначально движение зародилось в литературе, а впоследствии принципы, разработанные среди писателей-символистов, были преобразованы художниками в язык живописных символов. Среди принципов, формирующих эстетику символизма можно выделить: использование символов; синтетизм; декоративность; использование элементов восточного искусства и интерес к племенным южным народам; примитивизм; важность феномена сна и ирреального; апеллирование к древним формам; намеренный уход от натурализма и реализма.

- С 1880-х годов в творчестве Поля Гогена было положено начало ухода от влияния импрессионизма и становление принципов эстетики символизма. Эта эволюция художественного стиля художника объясняется несколькими факторами. Гоген совершает поездки в Понт-Авен, Бретань, в попытках найти там вдохновение для творческого прорыва. Бретань представлялась ему оплотом нетронутой девственной цивилизации. Это переходный период перед его отбытием в Полинезию. К 1891 году Гоген понимает, что средневекового уклада жизни местных жителей и созерцания бретонской природы не достаточно для приближения к истокам архаичного рая. Однако, именно в работах этого периода закрепляется эстетика символизма. Гоген уплощает формы, заимствует технику клуазонизма у Эмиля Бернара и разрабатывает свои первые синтетические полотна, которые впоследствии станут плодотворной почвой для его лучших таитянских произведений.
- Заложенные в бретонский период композиционные основы и символистские принципы передачи изображения Гоген модифицирует в своих полинезийских полотнах. Художник собирает синкретические сцены, заимствуя образы из христианской и восточной иконографии. Он апеллирует к искусству древних народов, вводит декоративные мотивы, стилизует изображения, создает систему символов и знаково, с помощью которых на своих полотнах он отражает главный принцип символизма - идею.
- При попытке анализа его символистских полотен возникает ряд проблем в рецепциях и неоднозначной трактовке. Мы сталкиваемся с трудностями субъективизма. С точки зрения символизма, таитянские работы Поля Гогена отлично вписываются в эстетику движения: символические отсылки и синкретические образы дают зрителю лишь намек, предполагают некую идею, нежели объясняют и рассказывают её. Но с точки зрения восприятия и понимания художественного языка, возникают трудности в усвоении сложного синтетического художественного языка. Мы также берем во

внимание таинственную среду, которой окутывает свою жизнь и творчество художник. Он создает мифологический образ «варвара», который существует в утопической реальности. Он использует романтический образ аскета, который отрекся от буржуазных ценностей западной цивилизации ради поисков идиллической действительности, и транслирует его западному миру через свои работы, отсылая их на продажу во Францию. Таким образом, его таитянские произведения являются непосредственным отражением приукрашенной фантазии, которые призваны пробудить в зрителе ряд эмоциональных ощущений и намеков.

## Список использованной литературы

1. Вентури Л. От Мане до Лотрека. – СПб., 2007.
2. Гоген П. Ноа-Ноа: Письма, эссе, статьи. - СПб., 2001.
3. Даниельссон Б. Гоген в Полинезии. – М., 1969.
4. Кантор-Гуковская А.С. Поль Гоген : Жизнь и творчество. – Л.; М., 1965
5. Кашен Ф. Гоген. – М., 2003.
6. Кочик О. Я. Мир Гогена. – М., 1991.
7. Крючкова В. А. Символизм в изобразительном искусстве: Франция и Бельгия, 1870–1900. М., 1994.
8. Раздольская В.И. Искусство Франции второй половины XIX века. – Л , 1981.
9. Ревалд Д. Постимпрессионизм : От Ван-Гога до Гогена. – Л.; М., 1962.
10. Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А., Бухло Б. Х. Д., Джослит Д. Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм. М., 2015.
11. Хорват Т. Гоген. 1848-1903. – Будапешт, 1962.
12. Burnett R. The life of Paul Gauguin. London, 1936.
13. Cheetham M. A. Mystical Memories: Gauguin's Neoplatonism and "Abstraction" in Late-Nineteenth-Century French Painting // Art Journal – Vol. 46, No. 1, Mysticism and Occultism in Modern Art (Spring, 1987). P. 15-21.
14. Craig R. D. Handbook of Polynesian mythology. Santa Barbara, California. 2004.
15. Danielsson B. Gauguin's Tahitian Titles // The Burlington Magazine – Vol. 109, No. 769 (Apr., 1967). P. 228-233.
16. Dorra H. The symbolism of Paul Gauguin: erotica, exotica, and the great dilemmas of humanity. Berkeley; Los Angeles; London. 2007.
17. Dorra H. Symbolist Art Theories: A Critical Anthology. Berkeley and Los

Angeles, 1994.

18. Duran J. Education and Feminist Aesthetics: Gauguin and the Exotic // *The Journal of Aesthetic Education* – Vol. 43, No. 4 (WINTER 2009). P. 88-95.
19. Facos M. *Symbolist Art in Context*. Berkeley, 2009.
20. Goetz A. *The Big Picture: Paintings in Paris*. Paris, 2002.
21. Hanson L. *Noble savage*. New York, 1955.
22. Hargrove J. "Woman with a Fan": Paul Gauguin's Heavenly Vairaumati: A Parable of Immortality // *The Art Bulletin* – Vol. 88, No. 3 (Sep., 2006). P. 552-566.
23. Harrison C., Perry G., Frascina F. *Primitivism, Cubism, Abstraction: The Early Twentieth Century*. New Haven, 1993.
24. Jirat-Wasiutyński V. *Technique and meaning in the paintings of Paul Gauguin*. Cambridge, 2000.
25. Jirat-Wasiutyński V. Paul Gauguin's Paintings, 1886-91 Cloisonism, Synthetism and Symbolism // *RACAR: revue d'art canadienne / Canadian Art Review* – Vol. 9, No. 1/2 (1982). P. 35-46.
26. Lucie-Smith E. *Symbolist art*. London, 1985.
27. Maurer, Naomi Margolis. *The pursuit of Spiritual Wisdom: The Thought and Art of Vincent van Gogh and Paul Gauguin*. London, 1998.
28. Moffett. C. S. *Impressionist and Post-Impressionist Paintings in the Metropolitan Museum of Art*. New York, 1985.
29. Morgan D. Concepts of Abstraction in French Art Theory from the Enlightenment to Modernism // *Journal of the History of Ideas* – Vol. 53, No. 4 (Oct. - Dec., 1992). P. 669-685.
30. Simpson J. Symbolist Aesthetics and the Decorative Image // *French Forum* – Vol. 25, No. 2 (May 2000). P. 177-204.
31. Slatkin W. Maternity and Sexuality in the 1890s // *Woman's Art Journal* – Vol. 1, No. 1 (Spring - Summer, 1980). P. 13-19.
32. Stevens M. Symbolism in Europe 1860-1910 // *The Burlington Magazine* – Vol. 118, No. 875 (Feb., 1976). P. 122–124.



33. Williams E. M. Signs of Anarchy: Aesthetics, Politics, and the Symbolist Critic at the Mercure de France, 1890-95 // French Forum – Vol. 29, No. 1 (Winter 2004). P. 45-68.
34. Zink M. L. Gauguin's Poèmes barbares and the Tahitian Chant of Creation // Art Journal – Vol. 38, No. 1 (Autumn, 1978). P. 18-21.

## Список иллюстраций

Ил. 1. Гоген Поль. Девочка спит (Этюд спящей девочки). 1881. Холст, масло. 60 x 74 см. Музей Ордрупгаард, Копенгаген.

Ил. 2. Бернар Эмиль. Мост в Аньере. 1887. Холст, масло. 45,9 x 54,2 см. Музей современного искусства, Нью-Йорк.

Ил. 3. Анкетен Луи. Бульвар Клиши. Пять часов вечера. 1887. Холст, масло. 69,2 x 53,5. Музей Уодсворт Атенеум, Хартфорд.

Ил. 4. Гоген Поль. Сбор винограда в Арле. 1888. Холст, масло. 73 x 92 см. Музей Ордрупгаард, Копенгаген.

Ил. 5. Гоген Поль. Видение после проповеди. 1888. Холст, масло. 73 x 92. Национальная галерея Шотландии, Эдинбург.

Ил. 6. Бернар Эмиль. Бретонские женщины на лугу. 1888. Холст, масло. 74 x 93 см. Частное собрание.

Ил. 7. Гоген Поль. Откуда мы пришли? Кто мы? Куда мы идем?» (D'où venons nous? Que sommes nous? Où allons nous?). 1897–1898. Холст, масло. 139,1 x 376,6 см. Музей изящных искусств, Бостон.

Ил. 8. Перуанская мумия. Музей человека, Париж.

Ил. 9. Гоген Поль. Бретонская Ева. 1889. Картон, пастель, акварель. 33,7 x 31,8 см. Музей Макней, Сан-Антонио.

Ил. 10. Гоген Поль. Чудесный источник (Nave Nave Moe). 1894. Холст, масло. 74 x 100 см. ГЭ, Санкт-Петербург.

Ил. 11. Гоген Поль. Не работай, Таитяне в комнате (Eiaha Ohira). 1896. Холст, масло. 65 x 75 см. Пушкинский музей, Москва.

Ил. 12. Гоген Поль. Сон (Te Regioa). 1897. Холст, масло. 95,1 x 130,2 см. Институт искусства Курто, Лондон.

Ил. 13. Гоген Поль. А ты ревнуешь? (Aha oe feii?). 1892. Холст, масло. 66 x 89 см. Пушкинский музей, Москва.

Ил. 14. Гоген Поль. Когда свадьба? (Quand te maries-tu?). 1892. Холст, масло. 101 x 77 см. Базель.

Ил. 15. Гоген Поль. Озорная шутка (Aregaarea). 1891. Холст, масло. 75 x 94 см. Музей Орсе, Париж.

Ил. 16. Гоген Поль. Две таитянки (Parau ari). 1892. Холст, масло. 67 x 91 см. Галерея новых мастеров, Дрезден.

Ил. 17. Гоген Поль. Таитянские женщины на побережье. 1891. Холст, масло. 69 x 91 см. Музей Орсе, Париж.

Ил. 18. Гоген Поль. Бебе. Рождество (Bé bé). 1896. Холст, масло. 75 x 66 см. ГЭ, Санкт-Петербург.

Ил. 19. Гоген Поль. Рождении Христа Сына Божьего (Te tamari no atua). 1896. Холст, масло. 96 x 126 см. Новая пинакотека, Мюнхен.

Ил. 20. Гоген Поль. Дух мертвых не дремлет (Mānoa tuparau). 1892. Холст, масло. 72,4 x 92,4 см. Галерея искусств Олбрайт-Нокс, Буффало.

Ил. 21. Гоген Поль. Больше никогда (Nevermore). 1897. Холст, масло. 50 x 116 см. Институт искусств Курто, Лондон.

Ил. 22. Гоген Поль. Раньше (Mata Mua), 1892. Холст, масло. 91 x 69 см. Музей Тиссена-Борнемисы, Мадрид.

Ил. 23. Гоген Поль. День богов (Māhana no atua). 1894. Холст, масло. 68 x 92 см. Институт искусств, Чикаго.

Ил. 24. Гоген Поль. Варварские сказки (Contes barbares). 1902. Холст, масло. 130 x 96 см. Музей Фолькванг, Эссен.

Ил. 25. Гоген Поль. Варварские поэмы (Poèmes barbares). 1896. Холст, масло. 47 x 63 см. Художественные музеи Гарварда, Кембридж.

Ил. 26. Гоген Поль. Танец у огня (Ura ura). 1891. Холст, масло. 72,6 x 92,3 см. Израильский Музей, Израиль.

Ил. 27. Гоген Поль. Забава злого духа (Aregaarea no vāgua īno). 1894. Холст, масло. 60 x 80 см. Новая глиптотека Карлсберга, Копенгаген.

Ил. 28. Гоген Поль. Аве Мария (Ia Orana Maria). 1891. Холст, масло. 114 x 88 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк.

Ил. 29. Гоген Поль. Её звали Вайрамути (Vairaumati tei oa). 1892. Холст, масло. 91 x 68 см. Пушкинский музей, Москва.

Ил. 30. Гоген Поль. Семя Ареои (Te aa no areois). 1892. Холст, масло. 92,1 х 72,1 см. Музей современного искусства, Нью-Йорк.

Ил. 31. Гоген Поль. Рынок (Ta Matete). 1892. Холст, масло. 73 х 92 см. Музей Орсе, Париж.

Ил. 32. Гоген Поль. Загадочная вода (Pare moe). 1893. Холст, масло. 99 х 75 см. Частное собрание.

Ил. 33. Рельеф храма Борободур. 750–850 гг. до н. э. О. Ява.

Ил. 34. Гоген Поль. Экзотическая Ева. 1890. Картон, гуашь. 42,8 х 25,1. Музей изобразительных искусств Пола, Хаконе.

Ил. 35. Гоген Поль. Сладостная Земля (Te Nave Nave Fenua). 1892. Холст, масло. 92 х 73,5 см. Художественный музей Охара, Курасики.

Ил. 36. Гоген Поль. Материнство. 1899. Холст, масло. 73,5 х 95,5 см. ГЭ, Санкт-Петербург.

Ил. 37. Мане Эдуард. Олимпия. 1863. Холст, масло. 130,5 х 190 см. Музей Орсе, Париж.

Ил. 38. Гоген Поль. Жена Короля (Te Arii Vahine). 1896. Холст, масло. 97 х 130. Пушкинский музей, Москва.

Ил. 39. Гоген Поль. Предки Техаманы (Merahi metua no Tehamana). 1893. Холст, масло. 76 х 54 см. Институт искусств, Чикаго.

Ил. 40. Гоген Поль. Девушка с веером (Jeune fille à l'éventail). 1902. Холст, масло. 92 х 73 см. Музей Фолькванг, Эссен.

Ил. 41. Греле Луи. Тохотауа (Tohotaua). 1902. Фотография.

Ил. 42. Гоген Поль. Вайрамути (Vairaumati). 1897. Холст, масло. 73 х 94 см. Музей Орсе, Париж.

Ил. 43. Пюви де Шаванн Пьер. Надежда. 1871–1872. Холст, масло. 70,5 х 82 см. Музей Орсе, Париж.

Ил. 44. Гоген Поль. Королевский конец (Arii Matamoe). 1892. Холст, масло. 45,1 х 74,3 см. Музей Гетти, Лос-Анджелес.

Ил. 45. Гоген Поль. Восхитительные воды (Te para nave nave). 1898. Холст, масло. 74 х 95,3 см. Частное собрание.

Ил. 46. Гоген Поль. О, Таити, чудесный край! Сбор плодов (Rupe Rupe). 1899. Холст, масло. 128 x 190 см. Пушкинский музей, Москва.

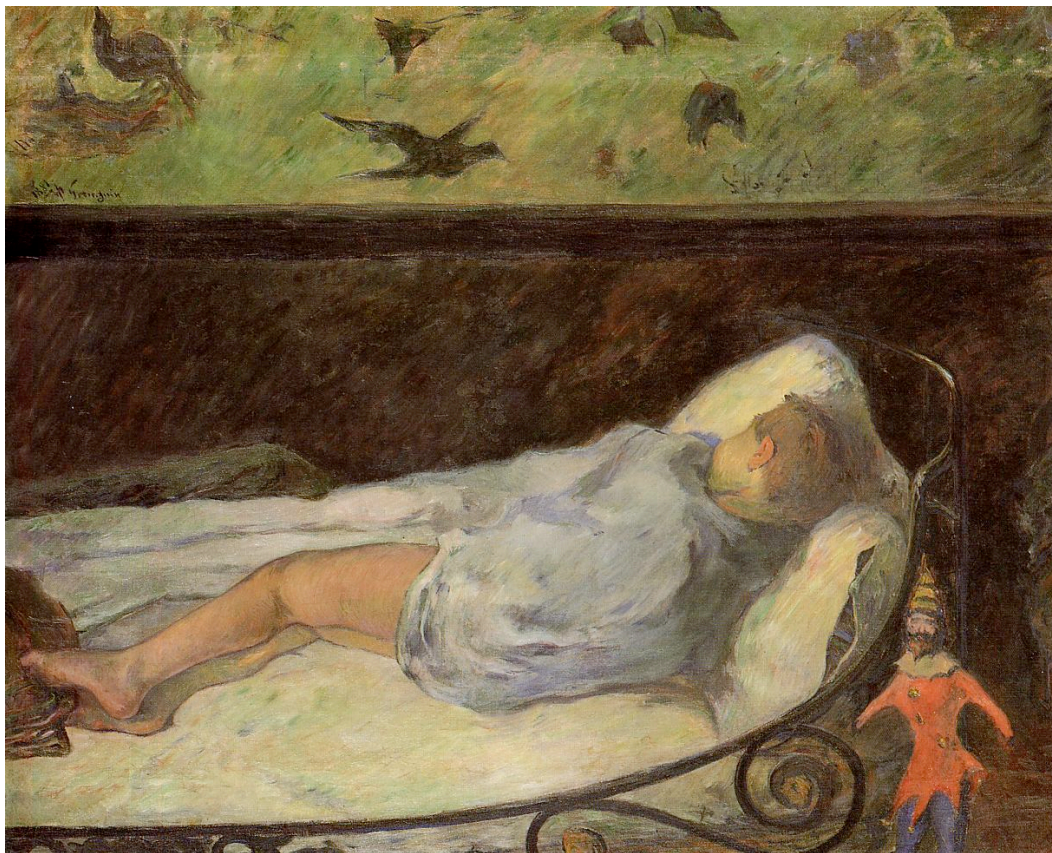
Ил. 47. Гоген Поль. Две таитянские женщины (Les Seins aux fleurs rouges).. 1899. Холст, масло. 94 x 72,4 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк.

Ил. 48. Гоген Поль. Адам и Ева. 1902. Холст, масло. 59 x 37,9 см. Музей Ордрупгаард, Копенгаген.

Ил. 49. Гоген Поль. Хина и Тефатоу (Hina tefatou). 1893. Холст, масло. 114 x 62 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк.

Ил. 50. Делакруа Эжен. Алжирские женщины в своих покоех. 1834. Холст, масло. 180 x 229 см. Лувр, Париж.

## Иллюстрации

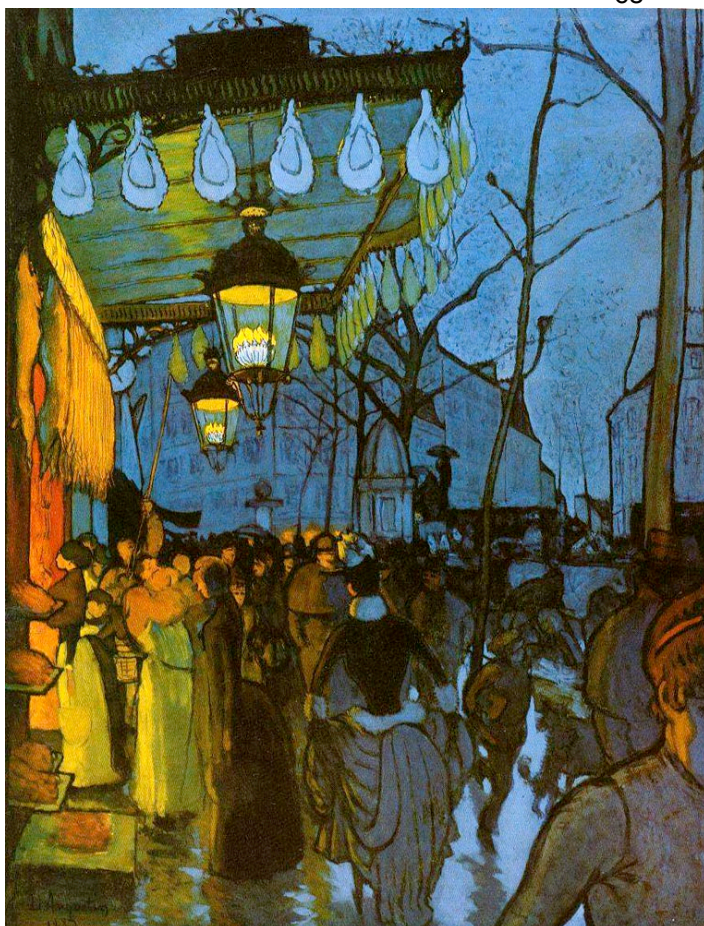


Ил. 1. Гоген Поль. Девочка спит (Этюд спящей девочки). 1881.

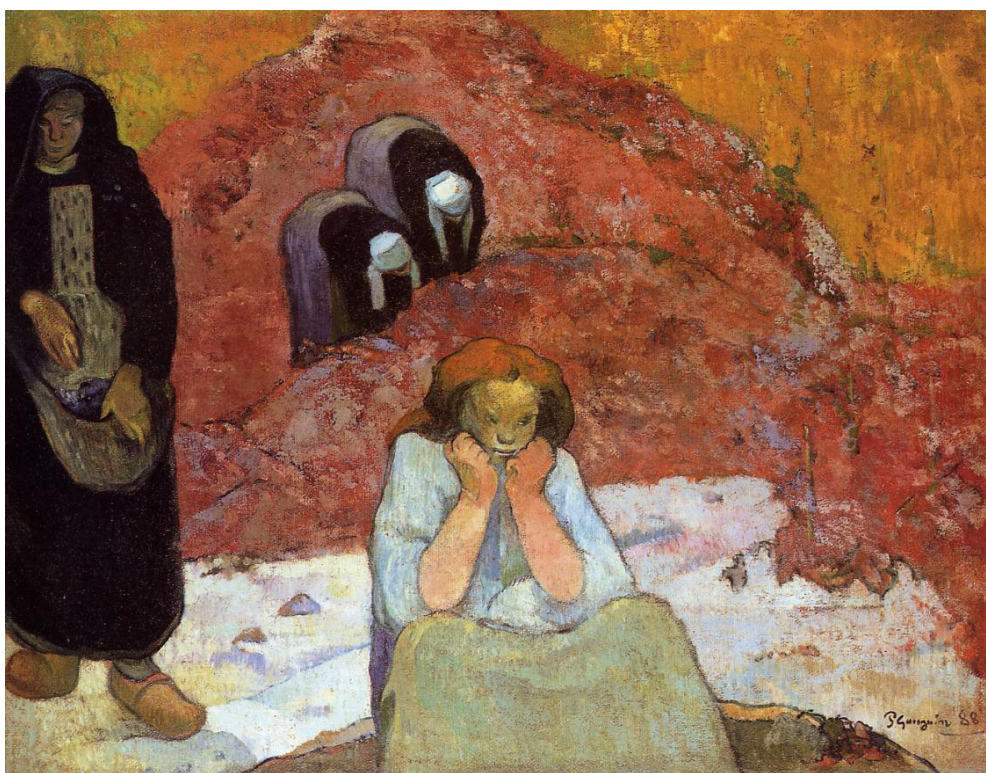


Ил. 2. Бернар Эмиль. Мост в Аньере. 1887.





Ил. 3. Анкетен Луи. Бульвар Клиши. Пять часов вечера. 1887.



Ил. 4. Гоген Поль. Сбор винограда в Арле. 1888.



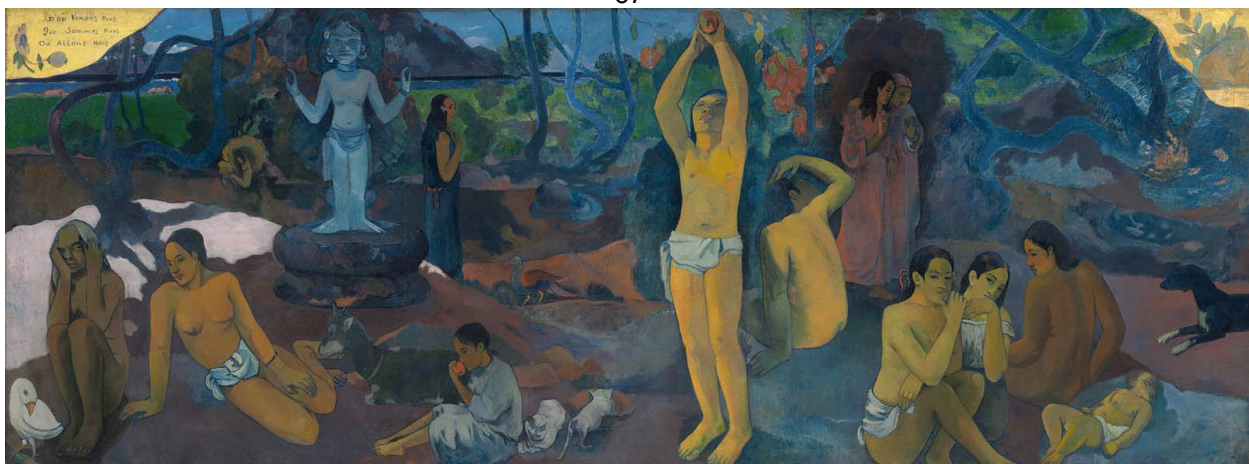


Ил. 5. Гоген Поль. Видение после проповеди. 1888.



Ил. 6. Бернар Эмиль. Бретонские женщины на лугу. 1888.





Ил. 7. Гоген Поль. «Откуда мы пришли? Кто мы? Куда мы идем?» (D'où venons nous? Que sommes nous? Où allons nous?). 1897–1898.



Ил. 8. Перуанская мумия. Музей человека, Париж.



Ил. 9. Гоген Поль. Бретонская Ева. 1889.



Ил. 10. Гоген Поль. Чудесный источник (Nave Nave Moe). 1894.

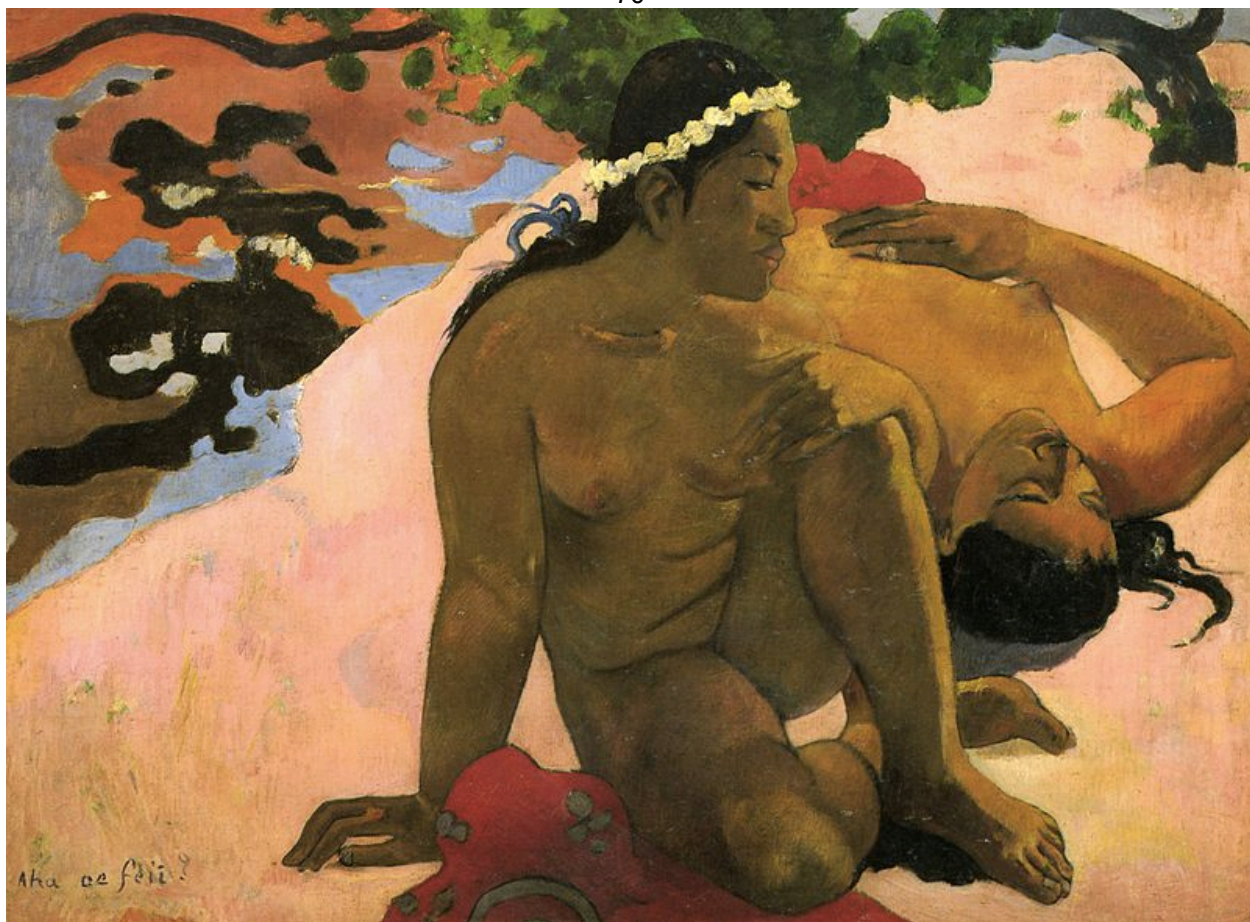




Ил. 11. Гоген Поль. Не работай, Таитяне в комнате (Eiaha Ohira). 1896.



Ил. 12. Гоген Поль. Сон (Te Rerioa). 1897.



Ил. 13. Гоген Поль. А ты ревнуешь? (Aha oe feii?). 1892.





Ил. 14. Гоген Поль. Когда свадьба? (Quand te maries-tu?). 1892.





Ил. 15. Гоген Поль. Озорная шутка (Areaarea). 1891.





Ил. 16. Гоген Поль. Две таитянки (Parau ari). 1892.

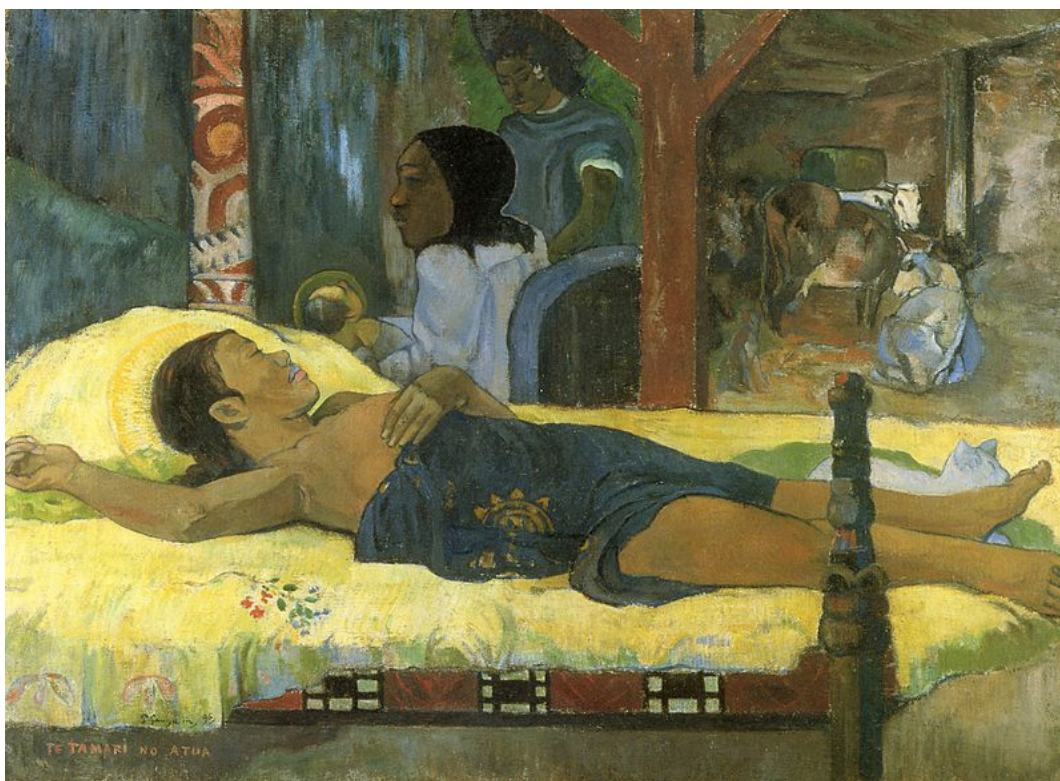


Ил. 17. Гоген Поль. Таитянские женщины на побережье. 1891.





Ил. 18. Гоген Поль. Бебе. Рождество (Vé bé). 1896.



Ил. 19. Гоген Поль. Рождении Христа Сына Божьего (Te tamari no atua). 1896.





Ил. 20. Гоген Поль. Дух мертвых не дремлет (Mana'o turarau). 1892.



Ил. 21. Гоген Поль. Больше никогда (Nevermore). 1897.





Ил. 22. Гоген Поль. Раньше (Mata Mua), 1892.





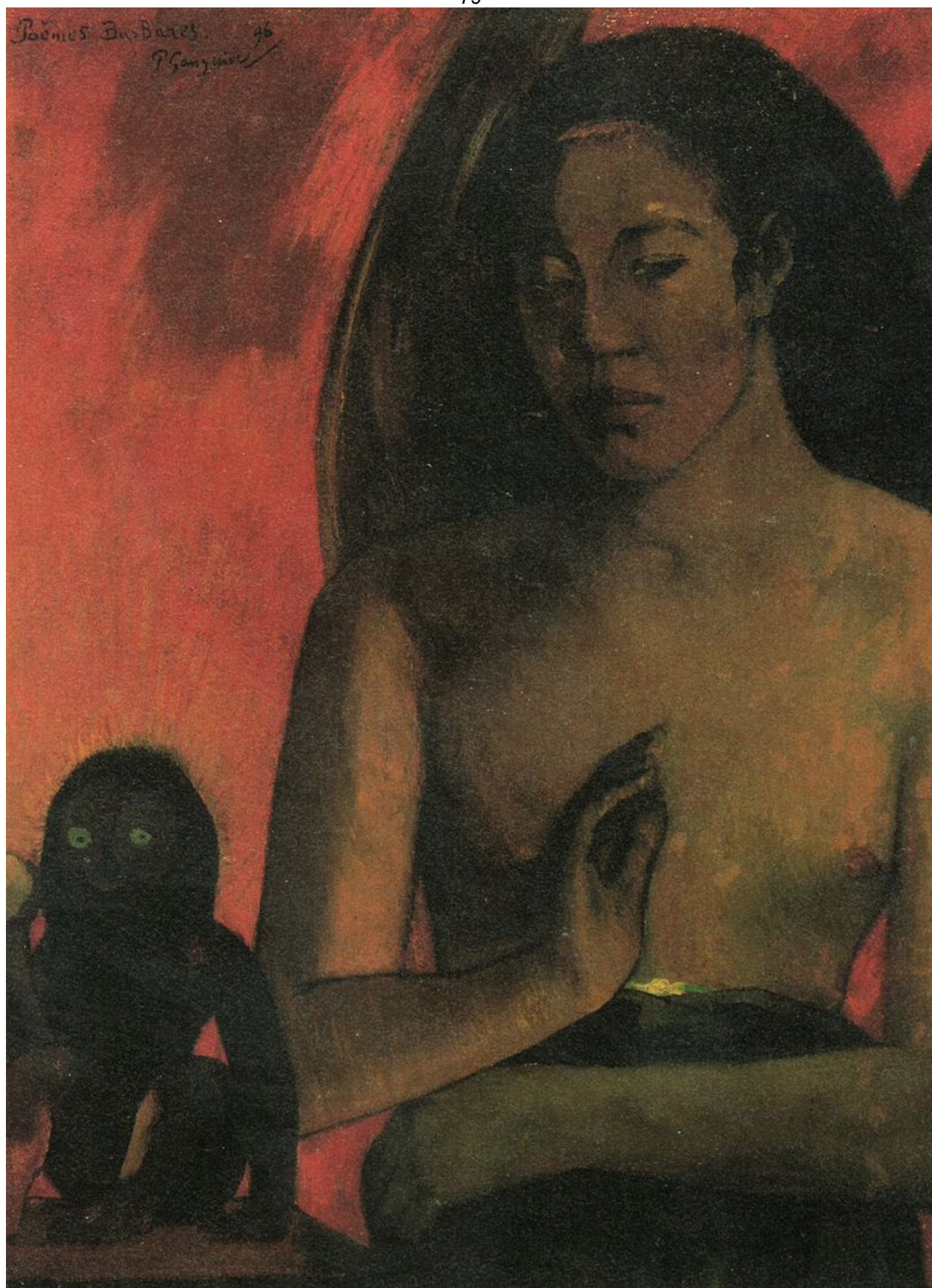
Ил. 23. Гоген Поль. День богов (Маһана по atua). 1894.





Ил. 24. Гоген Поль. Варварские сказки (Contes barbares). 1902.





Ил. 25. Гоген Поль. Варварские поэмы (Poèmes barbares). 1896.





Ил. 26. Гоген Поль. Танец у огня (Ура ура). 1891.



Ил. 27. Гоген Поль. Забава злого духа (Arearea no vahine). 1894.





Ил. 28. Гоген Поль. Аве Мария (Ia Orana Maria). 1891.



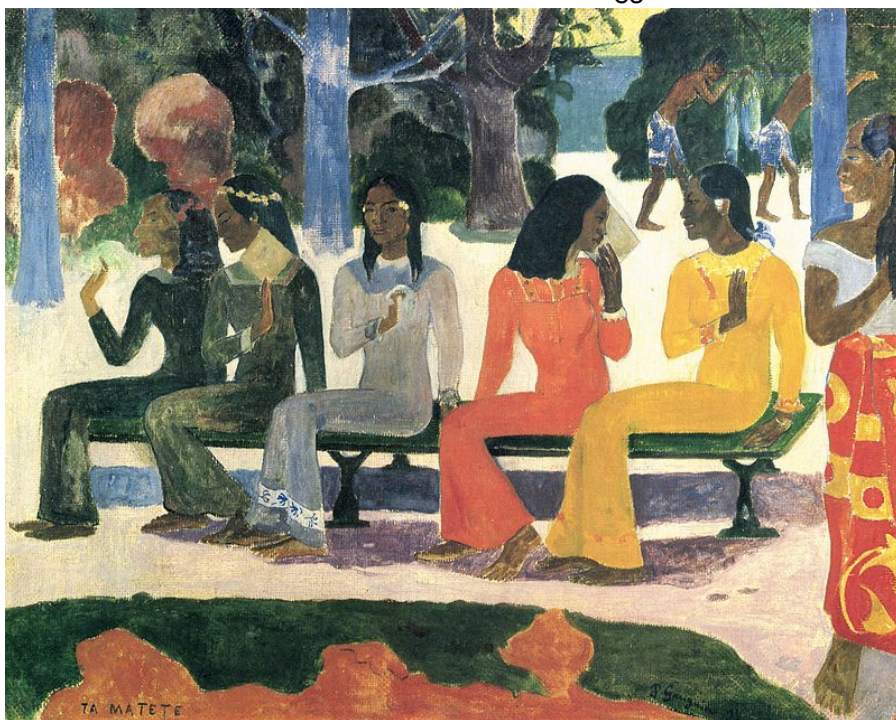


Ил. 29. Гоген Поль. Её звали Вайрамути (Vairaumati tei oa). 1892.



Ил. 30. Гоген Поль. Семя Ареои (Te aa no areois). 1892.





Ил. 31. Гоген Поль. Рынок (Та Matete). 1892.



Ил. 32. Гоген Поль. Загадочная вода (Pape mœ). 1893.



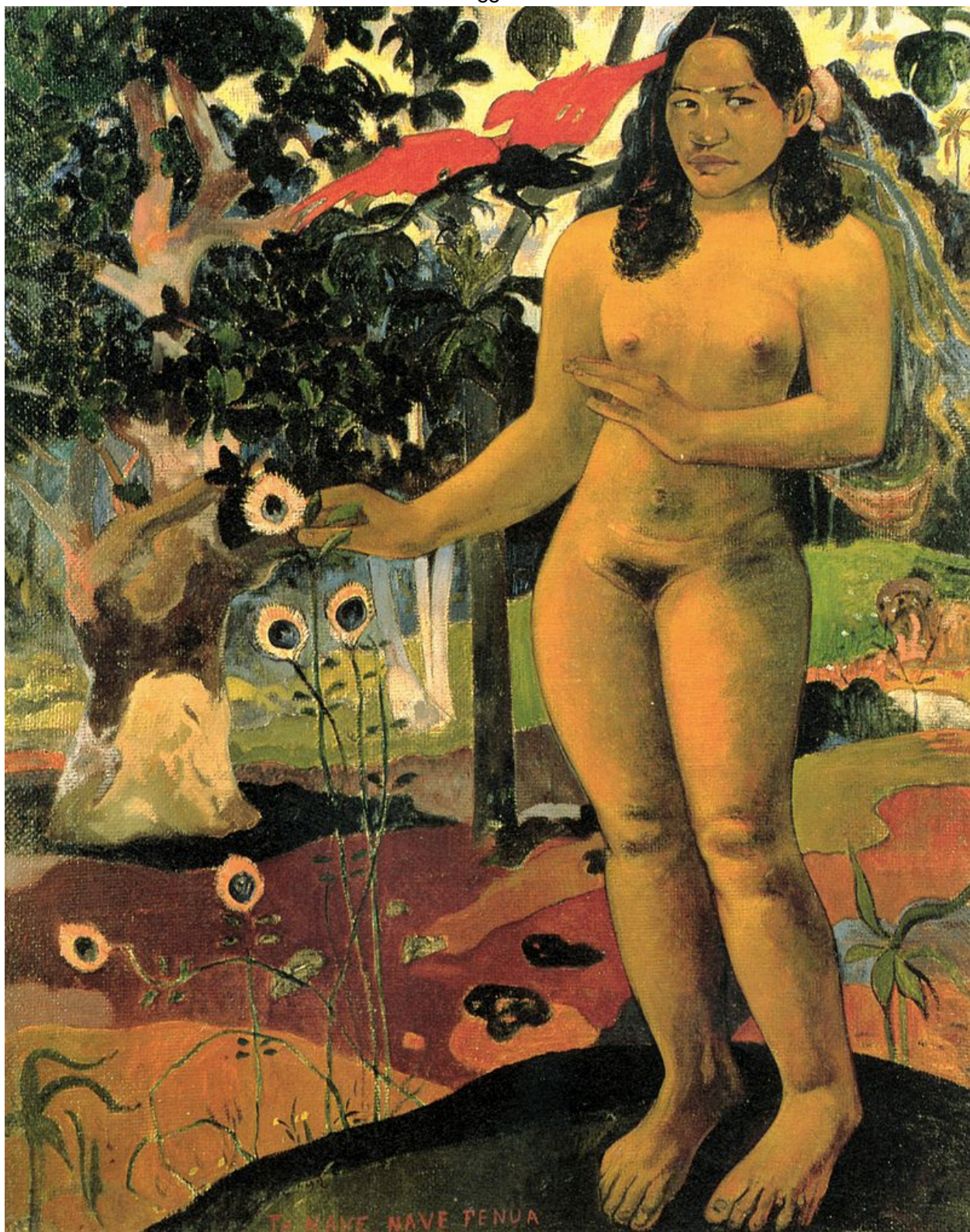


Ил. 33. Рельеф храма Борободур. 750–850 гг. до н. э. О. Ява.



Ил. 34. Гоген Поль. Экзотическая Ева. 1890.





Ил. 35. Гоген Поль. Сладостная Земля (Te Nave Nave Fenua). 1892.



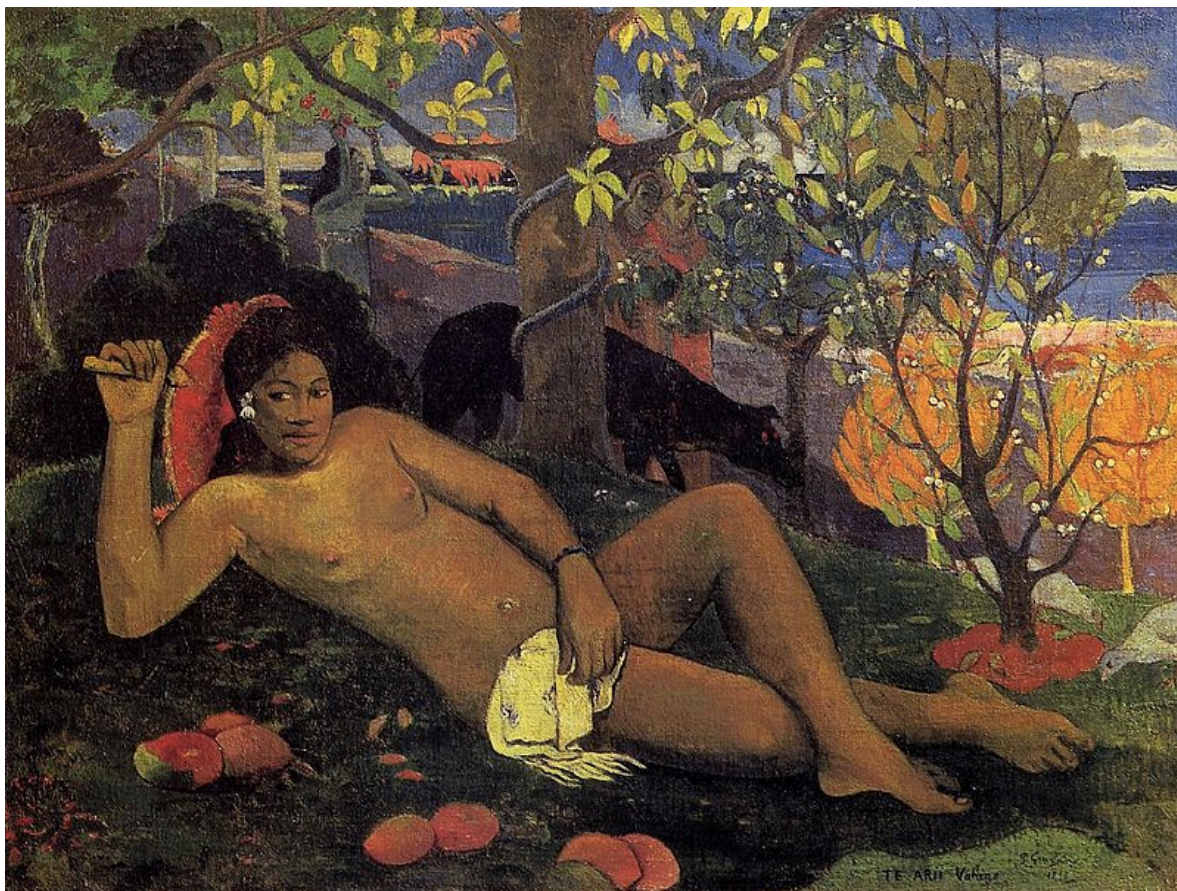


Ил. 36. Гоген Поль. Материнство. 1899.



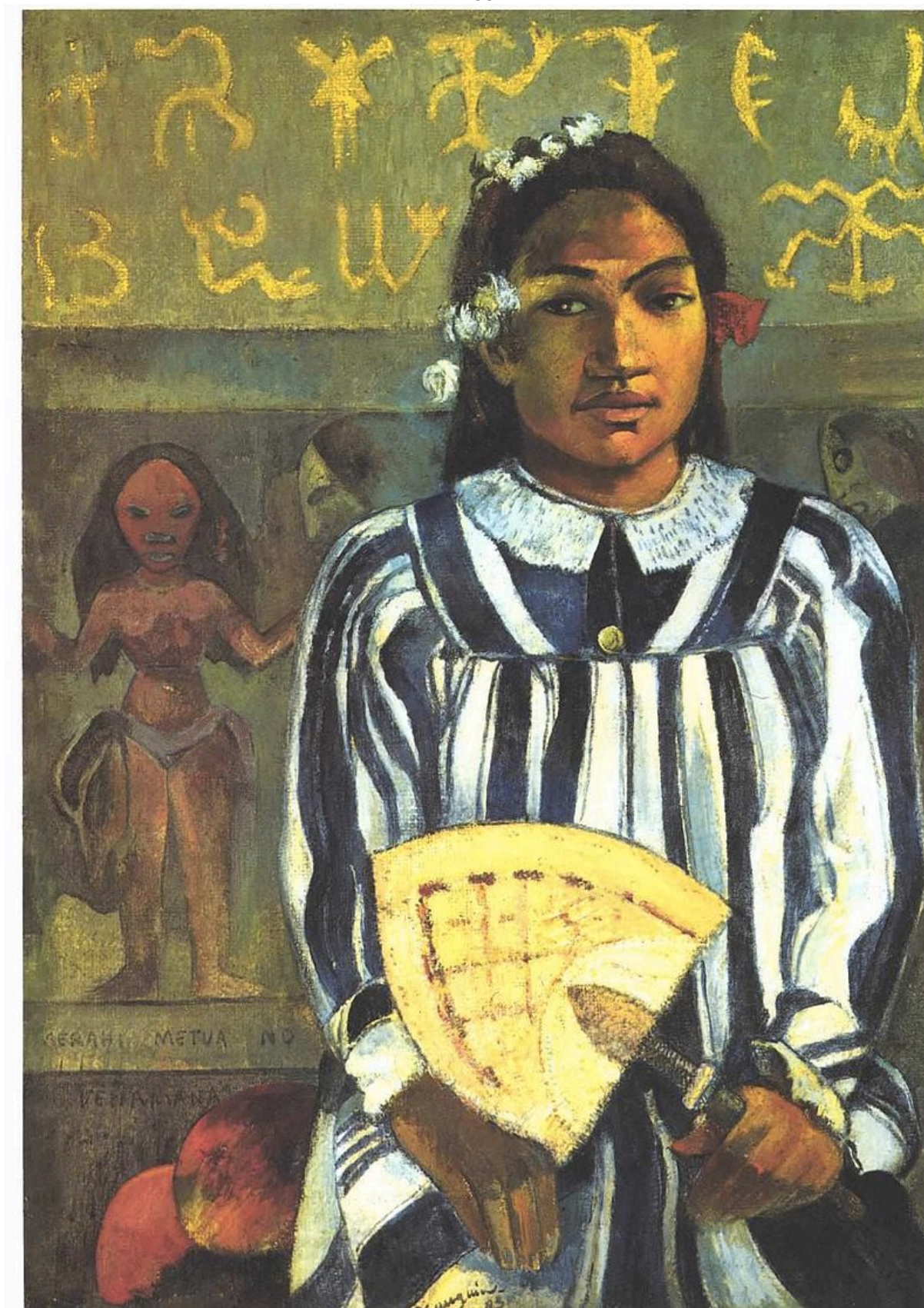


Ил. 37. Мане Эдуард. Олимпия. 1863.



Ил. 38. Гоген Поль. Жена Короля (Te Arii Vahine). 1896.





Ил. 39. Гоген Поль. Предки Техаманы (Merahi metua no Tehamana). 1893.





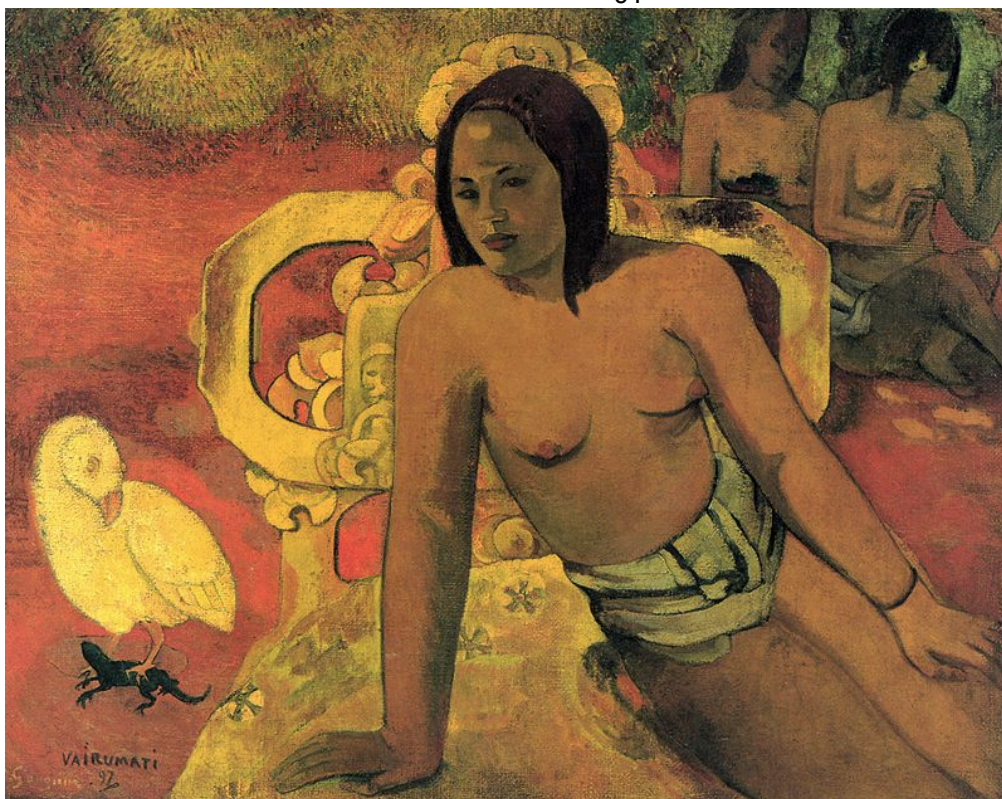
Ил. 40. Гоген Поль. Девушка с веером (Jeune fille à l'éventail). 1902.





Ил. 41. Греле Луи. Тохотауа (Tohotaua). 1902.





Ил. 42. Гоген Поль. Вайрамути (Vairaumati). 1897.



Ил. 43. Пюви де Шаванн Пьер. Надежда. 1871–1872.



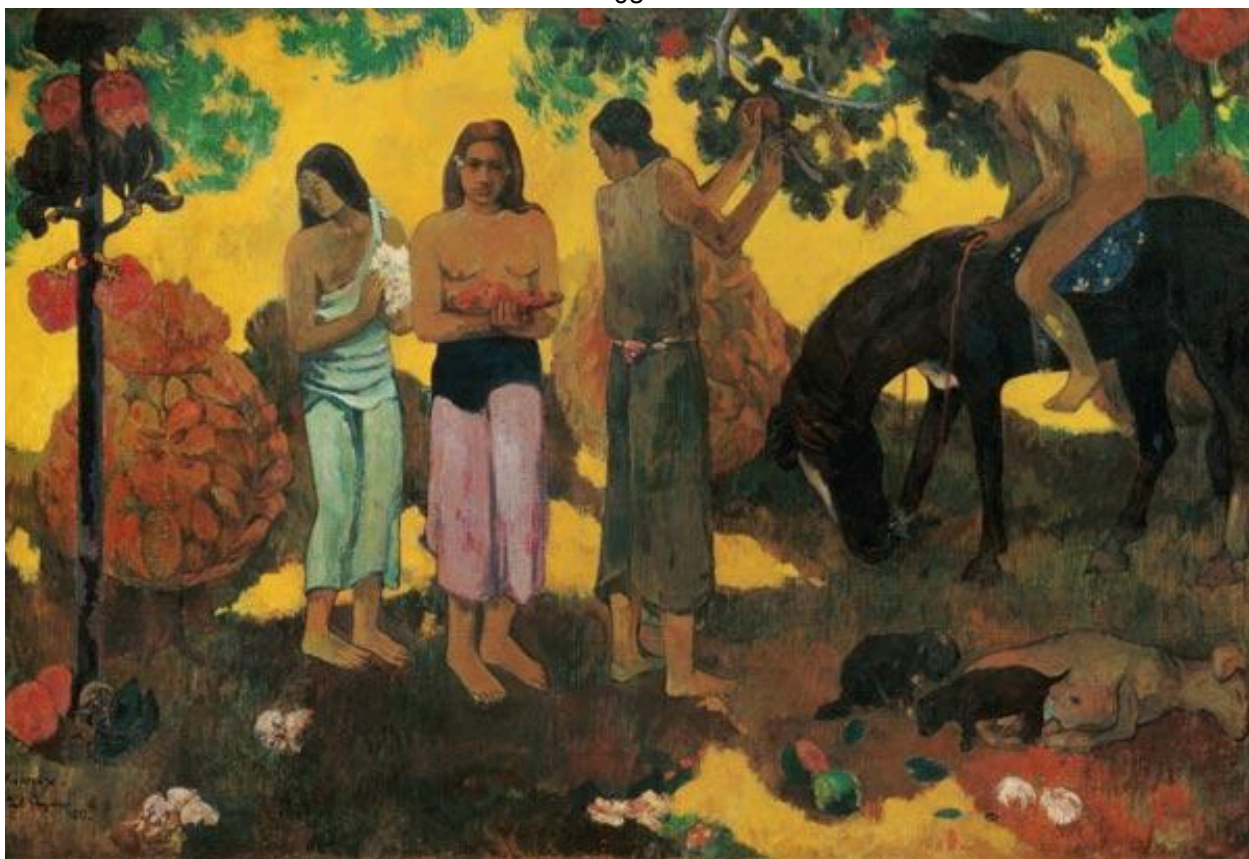


Ил. 44. Гоген Поль. Королевский конец (Arii Matamoe). 1892.



Ил. 45. Гоген Поль. Восхитительные воды (Te rāra nāve nāve). 1898.





Ил. 46. Гоген Поль. О, Таити, чудесный край! Сбор плодов (Rupe Rupe). 1899.



Ил. 47. Гоген Поль. Две таитянские женщины (Les Seins aux fleurs rouges). 1899.





Ил. 48. Гоген Поль. Адам и Ева. 1902.





Ил. 49. Гоген Поль. Хина и Тефатоу (Hina tefatou). 1893.



Ил. 50. Делакруа Эжен. Алжирские женщины в своих покоях. 1834.